This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

G
3
WIDENER
HN ZTY1 A
HARVARD UNIVERSITY LIBRARY

Ger L 308.79

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

FRANCIS B. HAYES

(Class of 1839.)

This fund is $10,000 and its income is to be used
"For the purchase of books for the Library."
Mr. Hayes died in 1884.

12 Feb. 1897.

8716.

Der

Entwicklungsgang

des

Deutschen Schauspiels.

Nach den besten Quellen dargestellt

von

Wilh. Rud. Hoffmann.

Loeban Westpr.
Druck und Verlag von Richard Strzeczek.
1879.

~~465.6.27~~
2

Ger L 308.79

HARVARD COLLEGE
FEB 12 1897
LIBRARY.

Hayes fund.

Der Entwickelungsgang des deutschen Schauspiels.*)

Eben so tief wie die Sprache, wurzelt die Poesie in der menschlichen Natur. Sie entwickelt sich bei jedem Volke analog der geistigen Bildung desselben.

In der Jugendzeit eines Volkes ragen die geistigen Fähigkeiten des Einzelnen aus der Volksgesammtheit wenig hervor; der Volksgeist ist gewissermaßen selbst der Poet. Daher ist die am frühesten ausgebildete Dichtungsgattung die im Wesen objectiv epische, welche in erzählender Form von Geschehenem berichtet. In der Frühzeit des Völkerlebens sind unstätes Wanderleben, Kampf und Streit die Hauptstoffe der Poesie.

Mit der fortschreitenden Entwicklung nationaler Cultur und mit

---

*) Gottsched, Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst. 1757—65.

A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. 1817. 3 Bde.

L. Tieck, Deutsches Theater. 1817. 2 Bde.

Th. Mundt, Dramaturgie, oder: Theorie und Geschichte der dramatischen Kunst. 1847. 2 Bde.

Ed. Debrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 1848—61. 4 Bde.

F. A. Pischon, Denkmäler der deutschen Sprache von den frühesten Zeiten bis jetzt. 1838—51. 7 Bde.

der daraus entspringenden bestimmteren Ausprägung des geistigen Lebens der einzelnen Individuen zeigt sich die epische Poesie in quantitativem und qualitativem Abnehmen; die den Seelenzustand des Dichters unmittelbar aussprechende subjectiv lyrische Poesie tritt an die Stelle der epischen Dichtung.

Die dramatische Poesie, welche die Elemente der Epik und Lyrik in sich schließt, die lebendige Darstellung des Empfindungslebens und die Schöpfung plastischer Gestalten verbindet, entfaltet sich erst auf verhältnißmäßig hoher Bildungsstufe eines Volkes.*)

Dies ist der naturgemäße Entwicklungsgang der Poesie. Die Literaturgeschichte aller Völker bestätigt in größerer oder geringerer Deutlichkeit diese Behauptung.

Der Dramatiker, eine Art von geistigem Proteus, hat die schwierige Aufgabe zu lösen, sich in das innerste Seelenleben von ihm fremden Persönlichkeiten ganz zu versenken und deren Handlungen, Gedanken und Gefühle gleichsam mitzuthun, mitzudenken und mitzufühlen, jeden Augenblick bereit, aus der individuellen Sphäre der einen Seele in die der andern überzugehen und den Kampf der Geister und Gemüther so darzustellen, daß ein wirkliches Spiegelbild des Lebens und der widerstreitenden Elemente der menschlichen Gesellschaft entsteht und zu anschaulicher, überzeugungskräftiger Wirkung kommt. Das Drama, als der Gipfel aller poetischen Kunst, ist das Ziel, zu welchem die poetische Literatur der cultivirtesten Nationen hinstrebt; es ist der Stamm, an den sich unsere gesammte moderne Poesie wie Zweige und Blätter anlehnt. Romanzen und Balladen sind vom Epos übrig geblieben, weil sie dramatisch sind. Dramatisch ist selbst unsere Lyrik, wie die des Mittelalters episch ist.**)

Mit größter Wahrscheinlichkeit kann man behaupten, daß der Entwicklungsgang des menschlichen Verstandes bei allen Völkern hinsichts der

*) Die den Uebergang zur Prosa vermittelnde didaktische oder Lehrpoesie läßt sich stets einer der drei genannten Gattungen zuweisen.

**) Vgl. J. W. Schaefer, Literaturbilder, 1861, I, 8.

Künste und Wissenschaften und also auch des Schauspiels fast ein und derselbe gewesen. Der Unterschied entstand nur daher, ob ein Volk auf der ersten Stufe seiner Cultur stehen blieb, oder ob günstige Einflüsse des Staates, der Religion u. a. Ursachen dasselbe zu einer größeren Vollkommenheit führten. Die ersten Anfänge des Schauspiels waren wohl allenthalben Mummerei mit Tanz und Gesang begleitet, dann folgten Reden eines einzelnen Menschen und endlich der theatralische Dialog.

Daß schon Feste der alten Deutschen mit allerlei Vermummungen und mimischen Darstellungen — vielleicht auch schon mit Wechselreden — verbunden, läßt sich mit Sicherheit aus uralten Gebräuchen schließen, die in manchen Gegenden bis auf unsere Zeit sich erhalten haben, z. B. dem Winteraustreiben, dem Mummenscherz, Knecht Ruprecht u. s. w.*)

Daß schon in frühester Zeit dramatische Vorstellungen in Deutschland Sitte gewesen, geht auch aus einem Regierungsbefehl Karls des Großen (768—814) hervor, welcher den fahrenden Lustigmachern und Possenreißern die Anlegung eines Priester- oder Mönchskleides bei Leibesstrafe verbietet. Römische Jakulatoren und Histrioren hatten auch die nordwestlichen Barbaren mit ihren Gauklerkünsten bekannt gemacht. Sie erwarben sich späterhin mit ihren mimischen Darstellungen, wie an den Höfen der Vandalen und Gothen, so auch bei den Karolingern Geld und Beifall, bis Alcuin, der vertraute Rathgeber Karl's d. Gr., einer der gelehrtesten Männer seines Zeitalters, sie verbannte.**)

„Hermani Contracti chronicon. ad annum 1042“ berichtet, daß

---

*) Vgl. J. Grimm. Mythologie, 1. Aufl. S. 438.

K. Weinhold, Weihnachtsspiele und Lieder aus Süddeutschland. 1853.

O. Frhrr. v. Reinsberg-Düringsfeld, Das festliche Jahr. In Sitten, Gebräuchen und Festen der germanischen Völker. 1863.

Montanus, Die deutschen Volksfeste, Volksbräuche und deutscher Volksglaube in Sagen, Märlein und Volksliedern. Ein Beitrag zur vaterländischen Sittengeschichte. Iserlohn, F. Bädeker.

**) Vgl. Lorentz, Alcuin's Leben, 1829, S. 158.

der Erzbischof Adalbert († 997) die Pantomimen, welche durch unzüchtige Leibesstellungen den Pöbel zu belustigen pflegten, fortjagte.

Auch im 11., 12. und 13. Jahrhundert kamen dergleichen Mimen und Jaculatoren noch häufig vor. In diesen wie auch in den neuern Zeiten wurden sie von den Menschen während der Darstellung ihrer Zoten gern gesehen, sonst aber nicht geehrt und von den Gesetzen verfolgt. Heinrich III. schickte Gaukler, die sich im Jahre 1043 zu Ingelheim zu seiner Vermählungsfeier eingefunden, ohne Speise und Trank fort. Der „Sachsenspiegel" (das älteste der deutschen Rechtsbücher, in welchen das Recht des Mittelalters, etwa vom Ende des 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts, seine vollendetste Darstellung fand) erklärt dergleichen Leute für ehrlos, und wenn sie starben, fiel ihre Erbschaft der Obrigkeit anheim. *)

Dagegen hatten die Geistlichen bereits an Terenz (Terentius, röm. Lustspieldichter, geb. um 194 v. Chr.) einen Liebling gewonnen; ihre Verehrung vererbte sich auf die Humanisten, von denen später die Rede, und so gehörte er mit Virgil (geb. 70 v. Chr.) und Ovid (geb. 43 v. Chr.) an 1000 Jahre zu den Auserwählten. Die gelehrte deutsche Nonne Hroswitha zu Gandersheim (920—970) verfaßte sechs lateinische Schauspiele zu dem Zweck, den vielgelesenen Terenz zu verdrängen, damit ihre geistlichen Schwestern nicht so viel böse Dinge aus seinen Lustspielen lernten. Mehr zur Lectüre, als für die Darstellung bestimmt, werden an die Stelle der Mädchengeschichten der ältern Komödien Legenden gesetzt, deren Träger und Trägerinnen die Keuschheit predigen. Vermuthlich aber hatten die Schwestern an diesem ehrbaren Ersatze wenig Wohlgefallen; denn wenn z. B. ein Buhler, der in's Kloster dringt, plötzlich bethört wird und Bratpfannen umarmt, so mochte sein schwarzes Gesicht doch nur eine mäßige Heiterkeit erregen.

*) Vgl: Mich. Ign. Schmidt's Geschichte der Teutschen. 1785—1808, III, 104 ff.

Die ernsten theologischen Demonstrationen waren noch unerquicklicher.*)

Der aus dem Heidenthume vererbten dramatischen Aufführungen bemächtigte sich bald die christliche Geistlichkeit, gestaltete dieselben um und brachte sie mit dem gottesdienstlichen Cultus in Zusammenhang. Es ist daher wohl nicht ganz richtig, wenn mehrere Literarhistoriker für das moderne deutsche Drama einen rein kirchlichen Ursprung annehmen, wiewohl wir durchaus nicht verkennenen, daß die Kirche auf die Entwicklung des Drama's den größten Einfluß geübt hat.

In den Gebräuchen der römischen Kirche liegen dramatische Elemente, z. B. die Responsorien des Priesters und der Gemeinde, das Kommen und Gehen vor dem Altar, das Weihrauchschwenken, die Messe, Prozessionen und dgl. Es lag daher nahe, und namentlich seit der Zeit der Kreuzzüge wurde die Sitte allgemeiner, an hohen Kirchenfesten Begebenheiten aus der Geschichte des neuen Testamentes in der Kirche dramatisch vorzutragen, um die Wirkung der Feste dadurch zu erhöhen und zugleich die aus der heidnischen Zeit stammenden weltlich-mimischen Spiele dadurch auszurotten.

Das erste uns erhaltene christliche Drama überhaupt ist das von dem heil. Gregor von Nazianz im 4. Jahrhundert in griechischer Sprache verfasste Cento-Drama: „Der leidende Christus,“ **) aus 7 Euripidi'schen***) Tragödien, nach Magnin gar von verschiedenen ein paar Jahrhundert aus einander liegenden Verfassern zusammengestellt. Dies

*) Vgl. C. L. Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. 1856, 2 Bde. I, 67.

Dorer, Hroswitha, Die Nonne von Gandersheim. 1857.

Die Echtheit dieser Nonnenpoesie, von J. Aschbach (Sitzungsbericht der kaisrl. östr. Akad. der Wissensch. Phil. hist. Kl. 1867, Maiheft) u. A. mit starken Gründen angezweifelt, hat besonders R. Köpke (Hrotsuit von Gandersheim, 1869) eifrig und geschickt verfochten.

**) Herausgegeben von A. Elissen, 1835.

***) Euripides, neben den älteren Sophocles und Aeschylus der berühmteste tragische Dichter der Griechen, geb. 480 v. Chr.

mit Euripidi'schen Pfaufedern zu Christi Verherrlichung bunt geschmückte älteste christliche Passionsspiel aus der Zeit des Kaisers Justinus Julianus Apostata enthält pathetische Züge von wirklich dichterischer Schönheit und ist für die Geschichte des Drama's ein unschätzbares Denkmal; es enthält den Keim einer neuen Dramaturgie; das heidnische Theater wird von einem christlichen Dichter bekämpft mit einem Christus-Drama: es sind die ersten Linien zu dem des nachchristlich abendländischen. *)

Das erste und älteste Drama in deutscher Sprache ist die von dem Mönch Notker in St. Gallen († 1022) übersetzte, leider bis jetzt verschwundene „Andriä" das Terenz, die erste und älteste Uebersetzung eines klassischen Dichters überhaupt. **)

*) Vgl. Klein, Geschichte des Drama's, 1865 ff. III, Das außereuropäische Drama und das lateinische Schauspiel bis Ende des 10. Jahrhunderts, S. 599 u. 669.

**) Vgl. Hattemer, St. Gallen's deutsche Sprachschätze, 1842 ff.

Die „geistlichen Spiele,“*) welche, wie schon gesagt, die weltlichen verdrängen sollten, wurden in Deutschland kurzweg „Spiele,“ in Italien und Frankreich „Mysterien,“ d. h. Geheimnißlehren (nach J. Grimm richtiger „Misterien,“ d. i. Ministeria, gottesdienstliche Handlungen) genannt. Der Stoff zu denselben wurde zunächst der Lebensgeschichte des Heilandes entnommen; so entstanden „Weihnachts-, Passions- und Osterspiele.“. Man beschränkte sich Anfangs auf die Worte der Vulgata,**) welche der Verfasser nur in kunstlose Verse brachte. Der zwischen den Reden der auftretenden Personen stehende biblische Text wurde vorgelesen. Bildliche Darstellungen, z. B. der Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung des Herrn wurden zu Hilfe genommen. Von dramatischer Anlage und Composition ist in allen diesen Stücken wenig bemerkbar; sie unterscheiden sich von epischen Gedichten nur durch die dialogische Form; einzelne Stellen sind jedoch wirklich schön.

---

*) E. Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland. 1872.
K. Hase, Das geistliche Schauspiel. 1858.
Reidt, Das geistliche Schauspiel des Mittelalters in Deutschland. 1868.
Karl Rosenkranz, Geschichte der deutschen Poesie im Mittelalter.
F. W. Genthe, Deutsche Dichtungen des Mittelalters. 1841 u. 42. 2 Bde.
Franz Mone, Altdeutsche Schauspiele. 1841.
Derſ., Schauspiele des Mittelalters. 1846. 2 Bde.
Karl Goedeke, Deutsche Dichtung im Mittelalter. 1852.

**) D. i. die von den Päpsten als richtig anerkannte lat. Ueberſ. der Bibel.

Jede zum ersten Male auftretende Person wurde durch den Einführer, Einschreier oder Herold (praecursor) den Zuschauern vorgestellt, aber allmählich verschwand diese undramatische Art.

Nur wenige Denkmäler der dramatischen Poesie der Deutschen reichen über die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaus; es sind meist nur Bruchstücke von unbekannten Verfassern, was leicht daher zu erklären ist, daß den meisten Spielen ein nur im Einzelnen verändertes gemeinschaftliches Schema zu Grunde liegt, so daß die Arbeit des Autors hauptsächlich in der Anordnung des scenischen Ganges bestand, wahrscheinlich nur dieser und die Anfangsworte der einzelnen Reden aufgeschrieben wurden.

Die ältesten der uns erhaltenen geistlichen Spiele wurden ohne Zweifel von Geistlichen verfaßt und auch nur von ihnen und Klerikern, und zwar schon costümirt, in der Kirche dargestellt. Ein Decret des Papstes Innocenz III. vom Jahre 1210 redet von theatralisch-kirchlichen Vorstellungen mit abscheulichen Masken, bei denen Priester mitwirkten. Diese aber dichteten damals nur in der Kirchen-, d. h. der lateinischen Sprache. Die Verbindungen Deutschlands mit Italien waren von jeher vielfache, politische und religiöse, und namentlich übte Rom einen, und zwar oft sehr verhängnißvollen, Einfluß auf die Länder jenseits der Alpen. Unter dem Einfluß der römischen Bildung ging das Selbstbewusstsein der Deutschen verloren. Ja, die deutschen Gelehrten schämten sich der deutschen Sprache. Die weltliche Richtung des Volkslebens in der Literatur aber wurde von der geistlichen Bildung unterdrückt.

Als die geistlichen Spiele immer mehr an Umfang wuchsen und die Zahl der Geistlichen zur Darstellung nicht mehr ausreichend war, wurden auch Laien zum Spiele herangezogen, und da diese der lateinischen Sprache unkundig waren, so fühlten die Geistlichen sich gezwungen, in den sonst lateinischen Text Stellen in deutscher Sprache einzuschieben. Etwa um 1300 wurden die Stücke durchgehends in deutscher

Sprache abgefasst. — Dem Volke zu Liebe wurden die heiligen Stoffe allmählich freier bearbeitet. Komische Episoden, zu welchen das Leben der Maria Magdalena vor ihrer Bekehrung, der Einkauf der Salben durch die drei Marien vor dem Besuche des Grabes, die Wächter des letztern, ein Kaufmann oder Marktschreier, Judas Ischarioth und allerlei Teufel (Lucifer) die stereotypen Lieblingsfiguren hergaben, wurden von solchen Figuren vertreten, die eine possenhafte Behandlung unbeschadet der Würde der Religion vertragen konnten.*) Durch derartige Erweiterungen erhielt das kirchliche Drama ein volksthümliches Gepräge. Als aber an Stelle der biblischen Grundlage immer mehr weltliche Elemente traten, verboten Päpste und Concilien die ausgearteten Spiele; das Volk ließ sich dieselben jedoch nicht nehmen, ja, es wurde nur noch ausgelassener, und dergleichen Vorstellungen erhielten sich trotz aller Verbote bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts fast allgemein.

Die Zahl der spielenden Personen wuchs bis auf 200 und darüber, und als die Kirchen die herzuströmende Menschenmenge nicht mehr in sich fassen konnten, wurden die Spiele in's Freie: auf Marktplätze, Kirchhöfe u. s. w. verlegt. Die Geistlichen überließen nun die Aufführung ganz dem Volke. Da an den Tagen der hohen Kirchenfeste gewöhnlich große Märkte stattfanden, auf welchen Gaukler das Publikum mit allerlei Possenspiel ergötzten, so wurde dem „fahrenden Mann" bei der Aufführung geistlicher Spiele auch eine Rolle übertragen, um den rohen Haufen der Zuschauer mehr zu fesseln. Aber trotz der vermehrten Beimischung weltlicher und komischer Züge hielten die geistlichen Spiele fest am kirchlichen Wesen. — Die Aufführung mancher Stücke erforderte mehrere Tage; es wurde von früh Morgens bis Sonnenuntergang, mit Ausnahme einer kurzen Rast zur Mittagszeit, gespielt. Man errichtete zu dem Zwecke ein hohes Gerüst, meist drei Stockwerke über einan-

*) Vgl. Koberstein, Geschichte d. deutschen Literatur. 4. Aufl. I, 405 und 413.

der. (Eine im Jahre 1427 zu Metz errichtete Bühne bestand gar aus neun Stockwerken.) Das oberste Geschoß bildete das Paradies, den Himmel; hier thronte Gott der Vater mit den Chören der singenden Engel. Tiefer, im zweiten Stockwerke war die Erde, spielte sich die weltliche Handlung ab, und es ist anzunehmen, daß dieser Theil bei weitem breiter ausgebaut war. Er zerfiel oft in eine Menge Unterabtheilungen, Wohnungen und Zellen, je nach Bedürfniß des Stückes. Das Erdgeschoß zeigte die Hölle; in ihr hatten der Teufel und die Bösen ihren Antheil. Die verschiedenen Stockwerke waren durch Treppen oder Leitern mit einander verbunden, auf denen die Engel nieder- und die Seligen emporstiegen, und die hölliſchen Schaaren ebenso sich auf- und abwärts bewegten. An einen Vorhang oder Hintergrund nach Art der modernen Bühne ist jedoch nicht zu denken. Das Gerüst stand nach allen Seiten offen, die Darstellenden spielten ebenso in freier Bewegung nach jeder Richtung, während die Zuschauer rings im Kreise standen und von überall herzuströmen konnten. Auf diese Weise stand es dem Schauspieler nicht frei, die Bühne zu verlassen. Jeder hatte auf dem reich gegliederten Gerüst seinen bestimmten Platz, auf welchen er zurückkehrte, sobald seine Gegenwart in der Handlung nicht mehr nöthig war. Eine täuschende Nachahmung der Wirklichkeit konnte freilich bei dieser Einrichtung der Bühne nicht stattfinden. Man begnügte sich mit den allernothwendigsten Andeutungen, so z. B. bedeutete ein aufrecht stehendes Faß oder ein besonderes Gerüst einen Berg. Einige Anfänge von Theatermaschinerie waren jedoch schon vorhanden: der Selbstmord des Judas wurde als eine Hinrichtung durch den Teufel dargestellt; dieser stieg dem Judas auf der Leiter voran und zog ihn an dem Stricke nach, befestigte ihn oben an einem Haken und setzte sich hinter ihm auf einen Bengel. Judas hatte vorn im Kleide einen schwarzen Vogel und Gedärme von einem Thiere, so daß, wenn ihm der Teufel das Kleid aufriß, der Vogel

davonflog und die Gedärme herausfielen, worauf beide auf einem Seile in die Höhe rutschten. Solche und ähnliche Maschinerien waren freilich gefährlich, und die Darstellungen fielen in der That zuweilen unglücklich aus*)

Im 15. Jahrhundert entlehnte man den Stoff nicht mehr ausschließlich der Bibel, sondern auch der Legende. Die Fortschritte blieben jedoch mehr äußerlicher Art. Das Drama befindet sich noch in der Kindheit.

Das älteste der uns erhaltenen geistlichen Spiele in Deutschland ist das noch ganz in lateinischer Sprache geschriebene Osterspiel: „Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi," als dessen Verfasser Wernher von Tegernsee († 1197) gilt.

Eines derjenigen ältesten Stücke, in welchen in dem sonst lateinischen Text deutsche Einlagen sind, ist: „Ludus paschalis sive de passione Domini" aus dem 13. Jahrhundert.

Von „Die Marienklage," vom Jahre 1494, ist ein Bruchstück, 172 Verse umfassend, auf uns gekommen. Die Schlußrede ist halb lateinisch, halb deutsch; der Wechselgesang zwischen Maria und Johannes ist in epischen Reimpaaren abgefasst, in welchen die Mysterien überhaupt gedichtet wurden. Maria, am Kreuze stehend, ist betrübt bis in den Tod. Vergeblich sucht der Jünger Johannes sie zu trösten; Maria antwortet ihm: „Wäre ich Arme für ihn todt und so angebunden!" wendet sich an das Kreuz und spricht:

---

*) Vgl. Otto Roquette, Geschichte der deutschen Dichtung von den ältesten Denkmälern bis auf die Neuzeit. 1872. I, 172.

Heinrich Kurz, Geschichte der deutschen Literatur mit ausgewählten Stücken ꝛc. 6. Aufl. 1873. I, 709.

Kreuzes Ast, jetzt neige dich!
Zu dir sollst du ziehen mich
An meines Kindes Seite!
So thust du mir wohl,
Denn ich Arme, Schmerzes voll,
Mag nicht länger weilen." —

„Das Frankfurter Passionsspiel," aus dem 13. Jahrhundert, von welchem nur der scenische Gang uns überliefert worden, umfasst die Zeit von den Prophezeihungen des alten Testaments bis auf Christi Himmelfahrt. In demselben traten 267 Personen auf.

„Das Spiel von den 10 Jungfrauen"*) nimmt unter den Denkmälern der ältern dramatischen Literatur eine der höchsten Stellen ein. Es hat einen im besten Sinne des Wortes volksthümlichen, edlen, der Würde des Gegenstandes angemessenen Ausdruck und lässt schon eine gewisse dramatische Anlage erkennen. Es wurde von Predigermönchen und Schülern am 24. April 1322 in Eisenach aufgeführt. Der Landgraf Friedrich von Thüringen, welcher der Aufführung beiwohnte, verfiel in Schwermuth darüber, daß alle Fürbitten der Mutter Gottes für die zur Verdammniß verurtheilten thörichten Jungfrauen nichts auszurichten vermochten und starb bald darnach.

Die Handschrift des „Innsbrucker Osterspiels"**) ist vom Jahre 1391.

Im Jahre 1412 wurde zu Bautzen auf dem Markte eine „Komödie von der heiligen Jungfrau Dorothea" gespielt. Das Dach eines Hauses, auf dem viele Zuschauer saßen, brach zusammen und tödtete 33 Personen. Seit der Zeit wurde „solch Kurzweil" eingestellt.

---

*) Ludw. Bechstein, Das große thüringische Mysterium ꝛc.. 1855.
R. Bechstein, Zum Spiel von den 10 Jungfrauen. 1866.
Alb. Freybe, Das Spiel von den 10 Jungfrauen. 1870.
C. H. Funkhänel, Das geistliche Spiel von den 10 Jungfrauen. 1855.

**) A. Pichler, Das Drama des Mittelalters in Tyrol. 1850.

Ein im Mecklenburgischen im Jahre 1464 in niederdeutscher Sprache geschriebenes Osterspiel übertrifft die meisten andern geistlichen Spiele in glücklicherer Zeichnung der Charaktere.

In besonderer Vollständigkeit erhalten ist uns das „Alsfelder Passionsspiel"*) aus dem 15. Jahrhundert, in halb niederdeutsch-hessischer Mundart.

Hierbei wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß in der Zeit des Absterbens der ritterlichen Dichtung die durch die höfischen Dichter zu so großer Freiheit entwickelte hochdeutsche Sprache nicht mehr die Herrschaft behauptet, sondern die Mundarten wieder in die Literatur eindringen.**)

Ganz abweichend von der bisherigen Manier verfasste Theodor Schernberk, ein Geistlicher in Mühlhausen, im Jahre 1480: „Ein schön Spiel von Frau Jutten". Gedruckt in Eisleben 1565. —

Innerhalb der hergebrachten Form bekundet dieses Stück schon ein gewisses dramatisches Geschick; in der Gestaltung werden schon festere Züge sichtbar. Die Handlung schreitet stetig fort und wird nicht mehr durch besondere Einlagen unterbrochen; Weltliches und Kirchliches haben sich innig verschmolzen. Ein rein weltlicher Stoff wird mit kirchlichem Ernst behandelt. Den Inhalt bildet die Sage von der Päpstin Johanna, einer Jungfrau aus England, die in Paris studirt hat, in den Dienst des Papstes tritt, endlich selbst Papst wird und sich als Weib enthüllt. Nach ihrer Bekehrung von weltlicher Lust und Hoffahrt wird sie durch die Fürbitten der heil. Jungfrau aus der Hölle errettet. Die Bühnenzurichtung der älteren Spiele ist auch hier beibehalten. „Das Spiel von Frau Jutten" ragt wie ein vorgeschobener Posten des Mittelalters schon in die neue Zeit hinein.***)

---

*) Grein, Das Alsfelder Passionsspiel. 1874.

**) H. Oesterley, Die niederdeutsche Dichtung im Mittelalter. 1871.

***) Vgl. Otto Roquette a. a. O, I, 177.

Die Reformationszeit nahm wegen der den ursprünglichen Kern der geistlichen Spiele überwuchernden Auswüchse, namentlich wegen der Profanation kirchlich-heiliger Dinge (Christus, die Mutter Gottes, die Apostel sollten nicht mehr zum Gegenstand theatralischer Darstellung dienen) eine oppositionelle Stellung zu denselben; aber in den Jesuitenschulen blieben die Mysterien in vielen Gegenden Oberbayerns, Schwabens, Tirols, der Steiermark und der Schweiz in Uebung. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts war die Aufführung solcher Spiele in den Alpen allgemein beliebt. Ein Ueberbleibsel derselben ist das „Passionsspiel in Oberammergau"*) in Bayern. Alle 10 Jahre wird hier ein solches abgehalten. Die Zahl aller bei der Aufführung des Stückes betheiligten Personen beträgt gegen 600, die der Zuschauer 5—6000. Die Aufführung währt gegen 10 Stunden. Das Passionsspiel ist die Freude und der Stolz des Ersten wie des Letzten in der Gemeinde. Der Eindruck soll ein mächtig ergreifender, das Herz erhebender und unvergessen bleibender sein.

Unvermischter als in den geistlichen Spielen wurde das Volksthümliche der frühesten mimischen Darstellungen in den sogenannten „Fastnachtsspielen"**) erhalten, in welchen ausschließlich komische Elemente zu einer selbstständigen Bearbeitung gelangen. Von diesen weltlichen Spielen besitzen wir keine Aufzeichnung aus früherer Zeit als der Mitte des 15. Jahrhunderts. Eben so wenig wie die noch heute üblichen Gauklerkunststückchen, Puppenspiele u. dgl. wurden sie von den Gebildeten beachtet. Eine ganz andere Geschichte würde das deutsche Drama haben, wenn zur Zeit des Meistergesanges der ritterliche Geschmack dramatische Spiele begünstigt und vervollkommnet hätte.

---

*) Brunner, Unter Lebenden und Todten. 1860.
Ed. Devrient, Das Passionsspiel in Oberammergau. 1851.
H. Ernst Stötzner, Zeitbilder. 1873, S. 19 ff.
Frdr. Lampert, Das Passionsspiel in Oberammergau. 1870.

**) A. v. Keller, Fastnachtsspiele aus dem 15. Jahrhundert, 4 Thle. 1853—58

Wie das Bachusfest in Griechenland die erste Veranlassung zu Schauspielbelustigungen gab, so bot die Zeit des Carnevals, wo sich von jeher das Volk der Laune und den ausgelassensten Scherzen überließ, Gelegenheit zu dramatischen Vorstellungen, „Fastnachtsspiele" genannt.*) Es sind niedrig komische Burlesken, welche den Anfang unserer modernen Komödie bilden. Um Freunde und Bekannte mit allerlei mimischen Darstellungen und Schwänken zu belustigen, zogen junge Burschen verkleidet zur Fastnachtszeit von einem Hause zum andern. Anfangs wurden dergleichen Stücke improvisirt. Bisweilen traten nur zwei Personen auf, jede sprach ihren „ganzen Part" auf einmal. Die Gespräche wurden mit der Zeit länger, die Zahl der Spieler größer, aber Anlage und Ausführung blieben unbeholfen. An dramatische Aktion war nicht zu denken; aber die thatsächliche Handlung in Form einer Prügelei fehlte selten. Die Spieler: Bürgersleute, als Bauer, Knecht oder Herr, Käufer oder Verkäufer, Richter, Angeklagter, Brautwerber u. s. w. verkleidet, führten Anfangs ihre Garderobe in einem Sacke mit sich. Die Bühne stellte ein paar Bretter auf Bänken dar. Später wurden Wirthshausstuben, Scheunen und öffentliche Plätze der Ort solcher dramatischer Aufführungen, welche namentlich in Süddeutschland, besonders in Augsburg, Bamberg und Nürnberg blühten. In letzterer Stadt hatte man schon um 1550 ein eigenes dafür erbautes Theater, aber ohne Dach.

Den Stoff zu solchen Spielen lieferten meist die Vorgänge des täglichen Lebens: Tagesneuigkeiten, Jahrmarkts- und Gerichtsscenen, Brautwerbung, Ehezwiste, Kupplergeschichten u. dgl.; oft sind die Stücke eine Satyre auf die höher gebildeten Stände, den entarteten Ritterstand, bisweilen auch politischen und religiösen Inhalts. Mit einer Erfindungsgabe von staunenswerther Ausgiebigkeit wurden namentlich geschlechtliche Verhältnisse zum Gegenstande des schamlosesten im Schmutze seligen Witzes gemacht. Die Frauenrol-

*) Joh. Pet. Schmidt, Geschichtmäßige Untersuchung der Fastenabendgebräuche in Deutschland, 1752.

len wurden, da sich kein Weib zur Darstellung unzüchtiger Situation hergeben mochte, von Männern in Frauentracht gespielt.*) Die brutale Rohheit (neben manchen Sittensprüchen) erreicht in vielen Fastnachtsspielen oft einen so hohen Grad, daß die Charakteristik keinen Begriff mehr zu geben vermag: jeder Darsteller ein Schwein, jeder Spruch eine Rohheit, jeder Witz eine Unfläthereі.**) Trotz ihres rohen und meist unsittlichen Gehaltes erhielten sich solche Spiele bis in's 17. Jahrhundert.

Ein Beispiel solcher wunderlichen Fastnachtsspiele aus dem Jahre 1518 wollen wir hier noch anführen:***) In diesem Jahre wurde zu Zwickau vom Kurfürsten Friedrich dem Weisen die Fastnacht gefeiert, wozu er acht Fürsten, zehn Grafen, drei Bischöfe und eine große Anzahl Ritter, Edelleute, vornehme Gelehrte und Rathsherren ansehnlicher sächsischer und thüringischer Städte eingeladen hatte. Zu Ehren dieser vornehmen Gäste waren von der Stadt allerhand Veranstaltungen zur Vergnügung getroffen worden, welche ein charakteristisches Zeugniß des damaligen Zeitgeschmackes liefern. Am Montag rückten die Zwickauer mit all ihrem Geschütz nebst Zubehör und 600 gerüsteten Streitern in einer Schlachtordnung aus und stellten sich vor dem Fürsten auf, wobei die Geschütze gelöst wurden. — Am Abend desselben Tages wurde auf dem

*) Nicht nur die antike (griechisch-römische) Bühne uud die Bühne Shakespeare's, sondern auch das ganze deutsche und französische Mysterium und eine lange Epoche des sich unmittelbar aus diesem entwickelnden weltlichen Dramas ließen ihre Frauenrollen durch Schauspieler männlichen Geschlechts darstellen. Erst mit der Verbreitung der italienischen Oper kamen die Theaterfrauenzimmer nach Deutschland, welche für die Hebung des tief darniederliegenden deutschen Bühnenwesens mit erfolgreichem Eifer und männlicher Energie thätig waren. In dem Personenverzeichniß des im Jahre 1685 errichteten deutschen Hoftheaters zu Dresden sind zum ersten Male auch Frauen unter den Acteurs verzeichnet. Den Schritt der Frauen an die Oeffentlichkeit der Bühne verschrie man als ein Verbrechen gegen Sittlichkeit und Weiblichkeit, anstatt mit Einsicht nur die wirkliche Lüderlichkeit zu verdammen, die sich ja auf dem wandernden Thespiskarren auch oft genug in unschöner Blöße präsentirte.

**) Vgl. Karl Goedeke, Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. 1862, I, 95.

***) Biblioth. d. Unterhalt. u. d. Wissens, 6. Bd. Stuttgart, Schönlein.

Rathhause die Komödie „Eunuchus" des Terenz „ordentlich und wohlgespielt"; zwischen diese Aktion aber zu größerer Ergötzlichkeit eine Zugabe eingereiht, die Magister Hausmann, der Schloßkaplan, gedichtet hatte. Diese Einlage stellte vor, wie sich sieben Weiber um einen Mann zankten und schlugen, desgleichen wie sieben Bauernknechte um eine Magd streiten. „Dies Alles ging zierlich und wohl ab", zum Ergötzen der Fürsten und übrigen hohen Zuschauer. — Tages nachher haben zwanzig vermummte Männer, welche sämmtlich „Fleischhauer" waren, einen verkleideten Menschen auf eine Kuhhaut gesetzt und darauf so lange in die Höhe geschnellt, bis er fast außer Athem gewesen. 24 Personen in Harnischen führten einen Schwertertanz auf. Dann erschienen ihrer 18, als Störche verkleidet, und lasen mit den Schnäbeln Nüsse auf, die ein vorangehender Bär ausstreute. Als es Nacht geworden, tanzten auf dem Schloßhofe die 24 Geharnischten einen Fackeltanz und nach ihnen ebenso viele Tuchknappen einen Reifentanz, wobei Jedem ein Windlicht auf dem Kopfe befestigt war. Ein großer zottiger Hund, welchen der Thorwart vom Frauenthorthurm darstellte, zog einen Schlitten durch die Straßen, worin zwei schreiende Kinder, eines seine Frau und das andere sein Vetter, der lange Petzold, saßen. — Die Fürsten und der Adel stellten am Aschermittwoch ein Tournier mit großem Mummenschanz an, wobei Hans v. Carlowitz, Graf Reinhard zu Solms und der Ritter Wolf v. Planitz die „Dänke und Kleinode" erhielten. 19 Hofleute hielten ein Gesellenstechen mit Krücken, „was eitel Gelächter gab." — Das Fest währte eine Woche. Während desselben ließ der Kurfürst an drei Tagen eine Spende austheilen, wobei jeder arme Mensch einen Pfennig, zwei Hofbrote und einen Hering erhielt. — Obengenanntes Prellen auf der Kuhhaut muß den Zwickauer Fleischhauern zu ehrendem Andenken gereicht haben, denn 43 Jahre später, am 22. August 1561, erhielt der Rath zu Zwickau einen Befehl des Kurfürsten August, den Fleischermeistern aufzuerlegen, sich mit der Kuhhaut ausgerüstet in Leip-

zig einzufinden, um allda beim kurfürstlichen Beilager Kurzweil damit zu treiben. —

Fast alle Fastnachtsspiele beginnen mit einem Prolog, in welchem der Einschreier (Herold, praecursor) die Personen mit Namen und Charakter den Zuschauern vorstellt und schließen mit einem Epilog, in welchem der Einschreier (jetzt „Ausschreier", exclamator, nach den Schlußversen „Gesegenreim" „Gesegner" genannt) für die dem Stücke geschenkte Aufmerksamkeit dankt und um Nachsicht bittet, falls die Scherze zu derb ausgefallen sein sollten.

Literarische Fassung erhielten die Fastnachtsspiele erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts durch die beiden Nürnberger Meistersänger Rosenblüt und Folz. Bis dahin hatte das weltliche Spiel noch keine Bearbeiter gefunden, wenn auch immer mehr weltliche Elemente sich in die geistlichen Spiele einmischten, wie z. B. in dem Spiel von „Frau Jutten;" der Zweck war doch ein rein kirchlicher.

Hans Rosenblüt, der zwischen 1431 und 1460 dichtete, nach seiner eigenen Angabe zeitweilig als Wappendichter an den Höfen der Fürsten seinen Unterhalt gesucht, ist als der Thespis der deutschen Bühne anzusehen. Seine Fastnachtsspiele sind zwar auch nicht viel mehr als dialogisirte Auftritte, aber meist dem Stoffe nach Erfindungen des Dichters, oft voll treffenden Witzes, aber auch voll unfläthiger Zotenlust. Den engen Kreis der Fastnachtsspiele hat er erweitert und auch politische und sociale Zustände dramatisch behandelt. Außer den Fastnachtsspielen schrieb er auch Tragödien und Komödien — den Unterschied der Gattungen fand er nur in dem ernsten oder komischen Schluß — die meist ohne alle theatralische Anstalten unter freiem Himmel mit vielem Beifall aufgeführt wurden.

Die bedeutenderen seiner Stücke sind: „Spil, wie Frauen ein Kleinot aufwurfen." Der Inhalt ist in Kürze folgender: Einige Frauen machen bekannt, daß sie den Mann, der zu seinem Weibe die

größte Liebe habe und diese auch am besten „auslegen" könne, mit einem kostbaren Kleinod beschenken wollen. Zehn Männer bewerben sich um den Preis; jeder ist bemüht, seine Liebe in den stärksten Ausdrücken zu schildern: „Alle Berge zusammengenommen wären ein kleiner Ball im Vergleich zu meiner Liebe. . . ." — „Mein Weib ist mir lieber als Gold und Silber, als alle Perlen und Edelsteine." — „Meine Liebe ist so mannigfalt, daß wenn ein Wald tausend Meilen lang und voll singender Vögel wäre, ihr Gesang mich nicht so fröhlich machen könnte, als meine Frau, wenn sie lacht." — „Wenn das Meer lauter Dinte wär, das schrieb man aus trocken und leer, daß nirgends ein Tropfen drin blieb, eh man von meiner Liebe halb nur schrieb u. s. w." Der schalkhafte Dichter tritt aber auch hier hervor, und mitten unter diesen Versicherungen läßt er den Einen mit verstelltem Ernst sagen, er habe sein Weib lieber als Bartausrißen, Schläge, Blindheit, Fasten und Frühaufstehen, und ein Anderer behauptet ganz keck, daß wenn sein Weib hundert Jahre alt und schwärzer als eine Mohrin wäre, und eines Affen Gestalt hätte, sie ihm doch neunmal schöner dünken würde, als die Königin Esther.*)

„Des Künnig von Engellant Hochzeit. Fastnachtspiel", enthält im ganzen Spiel nicht ein unehrbares Wort: Acht Herolde verkünden, daß der König von England seine Tochter mit dem Herzog von Orlenz vermählen werde. Jeder Herold verkündet eine kostbare, in heiterer Aufschneiderei angepriesene Gabe: jeder Gast empfängt für jede gereiste Meile einen Gulden, der beste Turnierer erhält ein Pferd; der zweite Preis ist ein goldenes Halsband, der dritte ist ein köstliches Schwert, der vierte ein wunderwirkender Ring; die beste und züchtigste Tänzerin empfängt einen Perlenkranz; wer sich am trägsten erweist, wird mit einem herrlich geschmückten Esel beschenkt. Schließlich wird ein Brief

*) Vgl. H. Kurz a. a. O., I, 730.

des Königs verlesen, um die Wahrheit der Verheißungen zu beglaubigen*)

„Vom Bapst, Cardinal und von Bischoffen" verspottet die Zuchtlosigkeit der Geistlichen.

„Die verdienet ritterschaft" geißelt das entartete Ritterthum.

„Des Turken vasnachtspil" schildert sittliche und politische Zustände der Zeit. Der Herold leitet es ein:

„Nun schweigt und höret fremde Mähr!
Der große Türk ist kommen her,
Der Griechenland gewonnen hat,
Der ist hier mit seinem weisen Rath.
Großer Klagen sind vor ihm gekommen
Von eitel Christen, von den frommen;

Klagen über Straßenraub, Plündern u. dgl. überall. Der Herold fordert die Deutschen zur Unterwerfung unter den Türken auf, damit Ruhe und Ordnung im Lande hergestellt werde. Ihm drohen ein Nürnberger, ein Bote vom Papst, vom Kaiser, einer „vom Rhein, da die Kurfürsten alle beisammen sein", er solle sich um christliche Lande nicht kümmern. Der „türkische Kaiser" verspottet das sündliche Leben der Deutschen: die Eitelkeit, den Meineid, pflichtvergessene Beamte. Anlage, Ausführung und Darstellung sind noch sehr unbeholfen, die Sprache oft hart und roh. Mit dem Anerbieten des Bürgermeisters von Nürnberg, dem Türken ein Geleit zu geben, damit er ungefährdet abziehen könne, schließt das Stück.

Hans Folz, Barbierer, d. i. Wundarzt, zu Nürnberg (geb. 1479 zu Worms), von dem wir 4 Fastnachtsspiele haben, steht dem vorigen Dichter an Erfindungsgabe und dramatischer Gestaltung bedeutend nach. Der Ausdruck ist ganz gemein und unzüchtig. In seinen Produktionen

*) Vergl. Goedeke, a. a. O. I, 97.

tritt uns so recht der sittliche Verfall der Dichtung entgegen. — In „Die alt und neuee" wird über die Vorzüge der christlichen und jüdischen Religion gestritten. „Von dem König Salomo und Markolffo" ist nach einem älteren Gedicht in Gesprächsform umgesetzt.

Die Zahl der Fastnachtspieldichter ist sehr groß. Aus dem 15. Jahrhundert sind gegen 200 Handschriften solcher Spiele bekannt geworden. Bei den meisten wird derselbe Stoff mit geringen Abweichungen eines volksthümlichen feststehenden Textes behandelt. Die Dichter sprechen häufig in der Priamelform.*)

Außer den genannten Stoffen wurden auch italienische Novellen zu Fastnachtsspielen bearbeitet, wie z. B. das aus dem 15. Jahrhundert stammende: „Von einem Edelmann und einer Frauen", auch unter dem Titel: „Von dem pauwern und dem Bock" bekannt, dessen Inhalt kurz folgender ist: Der Junker von Turnaw wird von einer Frau zu einer Wette beredet, „um drei feiste Stier und gut melkender Kühe vier", daß sie den jungen Bauer, welcher den Bock des Junkers hütet, zur Untreue verleiten könne. Es gelingt der Frau jedoch nicht und sie schimpft weiblich, als der Junker die Wette gewinnt.

Auch im Volksmund lebende Räthselfragen wurden drama-

*) Priameln, eine Art kurzer, volksmäßiger gnomischer Dichtungen, die in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert, wo sich bei dem Meistersänger Sperrvogel ein Beispiel findet, bis in's 16. Jahrhundert üblich und besonders im 14. und 15. Jahrhundert beliebt waren. Ihre eigenthümliche Form besteht darin, daß nach einer Reihe von Vordersätzen oder Subjekten ein zu ihnen insgesammt gehöriger kurzgefaßter Nachsatz oder ein Prädikat als epigrammatische Spitze eintritt, z. B.

Eine junge Maid ohn' Lieb',
Und ein großer Jahrmarkt ohn Dieb,
Und ein alter Jud ohn Gut,
Und ein junger Mann ohn Mut,
Und eine alte Scheur ohn Mäus,
Und ein alter Pelz ohn Läus,
Und ein alter Bock ohn Bart:
Das ist alles widernatürlich Art.

tisirt, so z. B. das „Spil von einem keiser und eim apt", von einem unbekannten Verfasser, dessen Stoff uns aus Bürgers gleichnamigem Gedicht bekannt ist. Dies Stück unterscheidet sich in der Anlage und Ausführung wie auch in Sprache und Haltung lobenswerth von den meisten übrigen Fastnachtsspielen. Der Dichter hat dadurch bekundet, daß er Gefühl für dramatische Composition hat. Die Charakterzeichnung ist zum Theil glücklich durchgeführt. Endlich finden wir das von den übrigen dramatischen Dichtern gar nicht oder nur selten und zufällig beobachtete Kunstmittel, den Reim durch den Sinn zu trennen, durchgehends in Anwendung gebracht, und zwar so, daß die Rede einer Person mit der ersten Reimzeile schließt, und die Entgegnung mit der zweiten beginnt, was der Darstellung viel Leben und Bewegung giebt, z. B.

Der keiser dicit:
Was dunkt euch zu den Dingen gut?
Der marggraff:
Herr keiser, es get mir nit zu mut! u. s. w.*)

Im Reformationsjahrhundert nahm das Fastnachtsspiel einen entschieden polemischen Charakter gegen die römische Kirche und den Papst an. Nicolaus Manuel**) († 1530), Maler, Holzschneider, Dichter und Staatsmann in Bern, Reformator der Schweiz, zeigt als solcher Dichter eine volksthümliche Lebendigkeit und einen kräftigen Humor. Neben ihm ist vorzüglich Hans von Rüte.

Im 16. Jahrhundert***) gewinnt die dramatische Produktion bedeutend an Umfang, ihre Fortschritte bleiben jedoch fast nur äußerlicher

*) Vgl. H. Kurz a. a. O. I, 740.

**) C. Grüneisen, Nicol. Manuel's Leben und Werke. 1837.

***) J. Tittmann, Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert. 1868. 2 Thle. Fr. Horn, Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. 1822. ff. 4 Bde.

Art. Neben dem volksmäßigen Drama bildet sich durch den Einfluß des antiken Drama's die lateinische und darnach die sogenannte Schulkomödie aus. Nachdem die klassischen Studien seit einem Jahrhundert durch das Verdienst des Dichters Francesco Petrarca (* 1304) in Italien wieder geblüht hatten, und als nach dem Sturze des griechischen Kaiserthums (1453) viele gelehrte Griechen nach Italien auswanderten, namentlich Florenz eine Pflanzstätte der Wissenschaften und Künste für Europa geworden, gingen viele deutsche Gelehrten nach Italien und erhielten neue Anregungen.*) Aber dieses neu erwachte Studium machte bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts in Deutschland nur geringe Fortschritte, erst mit der Erfindung der Buchdruckerkunst (1440) verbreitete sich die durch das Studium der Alten angeregte vielseitigere Bildung in Deutschland. Die sogenannte scholastische Philosophie, welche mit ihrem todten Formelwesen alle Bildung bisher beherrscht hatte, wurde dadurch verdrängt. Durch die Beschäftigung mit dem klassischen Alterthum gelangten die Gelehrten zu höherer und freierer Bildung und bewirkten durch ihr Vorbild auch eine höhere Bildung des Volkes. Auf die Entwickelung der deutschen Literatur wirkte diese gelehrte Bildung jedoch nur indirect. Den Begriff der Humanität glaubte man in der Folgezeit nur durch das Studium der Klassiker und durch Nachahmung der antiken Sprache und Form gewinnen zu können. Die deutschen Gelehrten hielten ihre Muttersprache für zu unbildsam und schrieben und dichteten nur in lateinischer Sprache, und nur solchen Poeten ward die mit dem Aufblühen des Humanismus von Italien (wo Petrarca 1341 gekrönt worden) nach

*) H. A. Erhard, Geschichte des Aufblühens wissenschaftlicher Bildung, vornehmlich in Deutschland. 1827—32. 3 Bde.

J. F. Schröder, Das Wiederaufblühen der klassischen Studien in Deutschland im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. 1864.

Deutschland gekommene Dichterkrönung zu Theil.*) Man bemühte sich sogar alles Ernstes, die lateinische Sprache zur Universal-Schrift- und Umgangssprache zu machen. Valentin Trotzendorf (1490—1556) aus Goldberg rühmte: „Knechte und Mägde sprechen Latein, daß man glauben müßte, Goldberg liege in Latium".**)

Die Hauptvertreter der Humanisten in Deutschland waren: Johann Wessel (1419—1489), Rudolf Lange (1438—1519), Rudolf Agricola (1443—1485), Johann Reuchlin***) (präcisirt „Capnio", 1455—1522), Conrad Celtes (1459—1508), Desiderius Erasmus (1465—1536), Jacob Locher (1470—1528), Ulrich von Hutten (1488—1523), Philipp Melanchthon (1497 bis 1560.)

Viele ihrer in lateinischer Sprache geschriebenen Schriften wurden in's Deutsche übertragen; namentlich wurden die Dramen des Plautus und Terenz in lateinischer und deutscher Sprache nachgebildet und so wurde durch die Erneuerung und Verbreitung der altklassischen Literatur die allgemeine Bildung gefördert, das Schönheitsgefühl und der künstlerische Geschmack veredelt. Selbst die Leistungen eines Hans Sachs wären ohne den Einfluß des Humanismus nicht möglich gewesen.

Reuchlin schrieb lateinische Komödien für die Studenten in Heidelberg. Im Jahre 1498 wurde eine von ihm regelmäßig bearbeitete Komödie „Scenica Progymnasmata" im Hause des berühmten Dalburg, Bischofs zu Worms, aufgeführt.

---

*) Für deutsche Verse wurde zuerst Martin Opitz im Jahre 1625 von Ferdinand II. gekrönt.

**) Vgl. Karl Raumer, Geschichte der Pädagogik, I, 175.

***) E. Th. Mayerhoff, Reuchlin und seine Zeit. 1833.

Jac. Wimfeling verſpottet in ſeinem im Jahre 1470 in Heidelberg aufgeführten „Stylpho" die „ignoranten Courtiſanen."

Conrad Celtes ſchrieb: „Ludus dianae", Feſtſpiel mit Tanz, vor Max I. 1501 in Linz aufgeführt.

In humaniſtiſchen Schulen wurden von Predigern und Schulmännern verfaßte lateiniſche Komödien von Studenten und Schülern zu dem Zwecke aufgeführt, die Schüler im Lateinſprechen zu üben und das Publikum zu unterhalten. Johannes Sturm aus Straßburg (1507—89) wollte, daß in jeder Woche eine Schulkomödie aufgeführt werden ſollte.

Ein künſtleriſches Ziel mangelt allen Schulkomödien; der Schulzweck hat ſie erſchaffen. Der Stoff iſt oft ganz undramatiſch, z. B. „Grammatica, d. i. eine Luſtkomödie vor die angehende Jugend, von dem Schlüſſel aller Künſte, darinnen die Rudimenta grammatices kürtzlich vnd artig beſchrieben vnd verfaſſet ſind, 1590."

Die ſich ſteigernde Theilnahme der ungelehrten Bürger an theatraliſchen Aufführungen veranlaßte die Verfaſſer, deutſche Einleitungen und Einſchiebungen zu machen, auch die Stücke in's Deutſche zu übertragen, ſo z. B. die Komödien des Nicodemus Friſchlin*) (1547—90), der auch einige deutſche Stücke geſchrieben hat; ferner des Thomas Naogeorg (1511—63), des heftigen Polemikers gegen das Papſtthum. Die Ueberſetzungen ins Deutſche ſtehen aber weit zurück hinter der eleganten lateiniſchen auf gelehrtem Wege erlernten Sprache. Nach und nach ließ man die antiken Formen ganz fallen und dichtete ſogleich in der deutſchen Sprache. Die lateiniſchen Schauſpiele regten zuerſt wieder die Theilnahme der Gebildeteren an dramatiſchen Darſtellungen an.

Durch die Reformation auf die Bibel als das Buch aller Bücher

*) David Strauß, Friſchlin's Leben und Schriften. 1856.

hingewiesen, ließ man die bisherigen Stoffe fallen und griff meist zu biblischen Vorwürfen und zwar vorzugsweise aus dem A. T., weil in demselben mehr geeignete dramatische Stoffe als im N. T. sind und nicht mehr der Heiland profanirt werden sollte. So traten die Schulkomödien an die Stelle der früheren Mysterien. Solche biblische Dramen, denen häufig komische Scenen im Tone der Fastnachtsspiele eingefügt waren, wurden meist in entschieden protestantischem Sinne abgefaßt. Von einem kunstgerechten Drama war auch jetzt noch keine Rede; aber die Volksdichter erlernten dadurch doch eine gewisse äußere Regelmäßigkeit; man fing an, wenn auch meist willkürlich, die Stücke in Acte und Scenen einzutheilen, nahm allmählich edlere Formen an und gewann erweiterte Gesichtspunkte.

Der Solothurner Propst Johannes Aal schrieb einen „St. Johannes der Täufer", in edlem Ausdruck und zum Theil richtiger Auffassung und Zeichnung der Charaktere.

Chrysäus verfaßte: „Der Hofteufel, den Gottfürchtigen zu trost, den Gottlosen zur Warnung. 1555." Die Sprache ist darin noch sehr ungelenk, der Vers mangelhaft; aber die Exposition, die Zeichnung der Charaktere und der Dialog sind ziemlich gelungen.

Hans Tirolff's „Historie von der Heirat Isaaks und seiner lieben Rebeken. 1539", hat eine größere Beweglichkeit der Handlung und leichtere Behandlung des Dialogs, als die meisten andern derartigen Stücke, aber Anlage und Ausführung sind unbedeutend.

Der „Joseph" von Thiebold Gart, Bürgers zu Schlettstadt, 1540, ist dadurch merkwürdig, daß Christus, Paulus, Jeremias, David, Salomon als Chöre auftreten. Die Nebenpersonen führen durchweg angemessene Reden.

Der Werth der Stücke steht zu der Masse der Produktionen in keinem Verhältniß. Die meisten Stücke sind ohne Talent und Einsicht in das Wesen des Drama's geschrieben; sie sind nur der Ausdruck des epidemisch gewordenen Dranges, die Bibel in Scene zu setzen.*)

Auch die Bewegungen der Reformationszeit**) wurden in den Kreis dramatischer Darstellung gezogen. Martin Rinckart (1585—1649), der Dichter des Kirchenliedes „Nun danket Alle Gott", verfaßte zu Luther's Verherrlichung das Drama: „Der eislebische christliche Ritter", 1613, und einen „Thomas Müntzer, 1625.

Einer besonderen Erwähnung verdient noch Georg Mauricius, Rector zu Nürnberg († 1610), der außer den Schulkomödien gewöhnlichen Inhaltes: „Von allerlei Ständen", „Vom Schulwesen" u. s. w. auch nach einem romantischen Stoff: „Graf Walther und Griseldis" ein Drama verfaßt hat.

Die Stücke wuchsen gleich den Mysterien zu immer größerem Umfange. In dem „Saul" des Matthias Holzwart, 1600, traten 100 redende und 500 stumme Personen auf.

Wie früher das lateinische, so diente um 1600 auch das deutsche Schauspiel zur Verschönerung der Hoffeste. Sprache und Verskunst befanden sich aber noch in einem verwilderten Zustande. Paul Rebhun, Rector in Zwickau († 1546), ist der einzige Schauspieldichter des 16. Jahrhunderts, der in seinen Dramen „Susanna" und „Die Hochzeit zu Kana" — die in der Anlage und Ausführung freilich auch unbeholfen sind — eine regelmäßige Silbenmessung durchführt; jambische und trochäische Verse unterscheidet

*) Vgl. O. Roquette a. a. O., I, 292.

**) Heinrich Alt, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältniß historisch dargestellt. 1846.

er genau; in den Chören bedient er sich sogar antiker lyrischer Formen. Sein Beispiel blieb jedoch ohne Nachahmung; die meistersängerische Reimart, ohne zu scandiren, blieb bis ins 17. Jahrhundert herrschend, und bis dahin stand die Dichtkunst auch selbst in ihren besten Erzeugnissen weit hinter der Prosa zurück. Die Silben wurden meist ohne Rücksicht auf ihr metrisches Gewicht abgezählt, und oft vertritt die Assonanz die Stelle des Reimes. Solche Verse erhielten später den Namen „Knittelverse.“*)

Der leicht zu befriedigende Geschmack des Publikums rief eine große Menge von dramatischen Erzeugnissen hervor, meist ohne wahrhaft dramatische Composition und in meistersängerischer Form. Das eigentliche Nationalschauspiel aber blieb das Possenspiel.

Die deutsche Volkskomödie erhielt einen großen Aufschwung durch den berühmten Meistersänger Hans Sachs**) (1494—1576), den fruchtbarsten, vielseitigsten und bedeutendsten Dichter des 16. Jahrhunderts. Er hat unleugbar dramatisches Talent, wie wohl auch er ein kunstmäßiges Drama nicht zu schaffen vermochte. Seine erstaunliche Fruchtbarkeit ließ ihm nicht Muße, sich ernstlich in einen Gegenstand zu

---

*) Besonders üblich wurden die Knittelverse (Knüttelverse, Knüppelverse) durch Hans Sachs und waren vorherrschend bis zum Zeitalter Gottsched's, wo sie durch schlechte Dichter in Verruf kamen. Rost suchte zuerst die K. zu veredeln; ihm folgten Zacharia (Fabeln), Goethe (in dem Gedicht „Hans Sachs“, in den älteren Theilen des „Faust“ ꝛc.), Nikolai, Wieland (Titanomachie), Kortüm (Jobsiade) u. A. Solche Verse haben freie Bewegung, meist vier Hebungen, willkürliche Senkungen und gepaarte Reime; durch die erwähnten Männer wieder zu Ehren gebracht, sind sie nun oft in Balladen und Liedern angewandt; z. B.:

Joh'annes lehrte weit und breit,
Bekehrt viel Volk zur Christenheit,
Hieß Li'ebe sie und Barmhérzigkeit ü'ben,
Und weder Ménschen noch Thiére betrü'ben.

Gewöhnlich versteht man jetzt unter K. schlechte, unordentliche Reimereien.

**) Neueste Ausgabe seiner Werke von J. A. Göz. 1824—30. 4 Bde.
J. L. Hoffmann, Hans Sachs, sein Leben und Wirken. 1847.

vertiefen. Er verfaßte 64 Fastnachtsspiele, 26 biblische, 52 weltliche Komödien, 27 geistliche und 28 weltliche Tragödien, abgesehen von seinen 1700 Schwänken und 4275 Meistergesängen und zwar meist in poetischer Form. Er wird nicht mit Unrecht der Schöpfer des eigentlichen Drama genannt; er hat demselben, das bisher nur eine Zugabe zu geistlichen oder weltlichen Festen gewesen, dadurch eine größere Selbstständigkeit verliehen, daß er es als eine für sich berechtigte Dichtung ansah, die um ihrer selbstwillen zu pflegen sei.*) Er hat aber auch durch Erweiterung des Inhaltes das Schauspiel lebensfähiger gemacht; er entnimmt den Stoff der Bibel, der Legende, den Scenen des alltäglichen Lebens, der Geschichte, der Sage, dem klassischen Alterthum, den Novellen und Romanen. Ein besonderes großes noch nicht genug gewürdigtes Verdienst hat er sich erworben durch Hineinziehung historischer Stoffe in den Kreis der dramatischen Dichtung. Hätten seine gelehrten Zeitgenossen den von ihm betretenen Weg eingeschlagen, so wären wir ohne Zweifel weiter im Drama. Die großen Dichter unserer neuesten Glanzperiode hatten die schwierige Aufgabe zu lösen, ältere, entlegenere Stoffe bei der Dramatisirung erst wieder neu zu beleben, z. B. Götz von Berlichingen, Faust, Tell, Wallenstein.

Hans Sachs erschuf zwar auf Grundlage der alten ganz neue Gattungen des Drama's, aber er verblieb bei den hergebrachten Ideen und Formen. Eigenthümlich ist die seinen Dramen angehängte Moral — ganz dem Begriffe der Zeit entsprechend, das Wesen der Dichtung in dem Lehrhaften suchend — und meist steht diese Moral im Gegensatze zur Hauptsache des Stoffes. In der moralischen Wirkung beruht allerdings die Bedeutung der Kunst; aber diese darf nicht im Dienste der Moral stehen, sondern durch ihr Wesen schon die Moral erzielen. Dramen, welche nicht wie um einen Krystallisationspunkt um den Ge-

*) Vgl. Passow, Das deutsche Drama im 17. Jahrhundert. 1847, S. 5.

danken sich herumbewegen, wonach das Gute belohnt und das Böse bestraft wird, können selbst bei aller Tiefe und Fülle der Ideen und der sie repräsentirenden Charaktere keinen Anspruch auf Kunst machen. Die wahre Kunst muß in ihrer innern Natur schon den Kern der Moral erschließen, ihre Bedeutung besteht weniger in äußerer Technik, als in idealer Tiefe, im seelischen Inhalt und Gehalt. In der Herrschaft des Menschen über die Begierde, die uns die Außendinge einflößen, liegt die sittliche Würde der Kunst.

Den eigentlichen Unterschied zwischen Tragödie und Komödie kennt auch Hans Sachs nicht; er unterscheidet beide Gattungen nur nach dem mehr oder weniger tragischen oder komischen Ausgange des Spiels; die unterschiedliche Benennung der Stücke erscheint willkürlich. Ebenso entbehrt die Eintheilung in Acte (deren wir 1—15 in seinen Spielen finden) und Scenen aller tieferen Begründung; sie bezweck nur Herstellung gleicher Theile. Ebenso wenig wie irgend einer seiner Zeitgenossen denkt auch er an Vertiefung der Charaktere, künstlerische Verwicklung und an Lösung von Problemen. Seine Dramen sind nur dialogisirte Erzählungen. Die Schauspiele der Zeit hatten überhaupt keinem höheren Anspruche zu genügen, als einfach dem, die Stoffe in Handlung vor den Augen der Zuschauer zu verwandeln. Hans Sachs hatte wenigstens eine Ahnung von dem Gesetz, daß keine Hauptperson plötzlich und ohne vorherige Andeutung auftreten soll. Immerhin sind seine Dramen, in denen leider Alles zu schnell an uns vorübereilt, doch ein Fortschritt zum Besseren. Unsere volle Anerkennung aber verdient er dadurch, daß er die Gestalten der Vergangenheit mit echt deutschem Geist in sittlicher Reinheit den Zuschauern der Zeit gemäß vorführt. Seine Kunst ist ihm ein Heiligthum, und stets ist er sich seiner Dichterwürde bewußt. Als Grundlage jedes bürgerlichen Glückes stellt er eheliche Treue, häusliche Tugend und Nächstenliebe dar. Sein Darstellungstalent ist um so bewundernswerther, als der dichtende Hand-

werker von ungünstigen Einflüssen eingeengt wurde: das Handwerk war seine Erwerbsquelle; die Gelehrten beachteten den Volksdichter nicht und übten keine Kritik an ihm. Erst in neuerer Zeit, nachdem Wieland und Goethe auf ihn hingewiesen, läßt man seinen Verdiensten Recht widerfahren.

Eine kräftige Anregung zu lebendigerer Entfaltung erhielt das deutsche Drama gegen Ende des 15. Jahrhunderts durch die sogenannten englischen Komödianten*), die ersten Schauspieler von Beruf in Deutschland, welche für Geld spielten und überall, wohin sie kamen, viel Beifall fanden. Wahrscheinlich waren es deutsche Bürgerssöhne, die in den Comptoirs in London gewesen, oder deutsche Studenten, die in England Theaterstudien gemacht, und die es unternahmen, das dort in Thalia's Hallen Gesehene und Gehörte in ihrem Vaterlande, wo die Schaulust des Volkes so groß war, auf Speculation darzustellen. Zu der Zeit, als das englische Theater durch die gewaltigen Leistungen eines Shakespeare (1564—1616) in voller Blüthe stand, lieferte Deutschland im Drama verhältnißmäßig nur Kümmerliches. Die von den genannten wandernden Truppen nach empfangenen Eindrücken frei aus dem Gedächtniß in Prosa bearbeiteten Stücke sind jedoch voller Ungeschmack, Greuel, Mord und Todtschlag; schmutzigere und unzüchtigere Acte als in den Fastnachtsspielen des Johann Folz kamen auf die Bühne. Auf den „Brettern, die die Welt bedeuten", wurde den Zuschauern statt idealisirter Naturen der raffinirteste Epikurismus dargestellt. Die Kunst verliert aber vollends ihre Würde, wenn sie von der Zinne der Sittlichkeit in die Niederung des Sinnlichen herabsteigt, die Sinne erhitzt, Herz und Geist aber kalt und unbefriedigt läßt. Das deutsche Drama macht aber trotz aller Mängel der Stücke dennoch einen

*) K. Elze, Die englische Sprache und Literatur in Deutschland. 1864.

R. Genée, Geschichte der Shakespeare'schen Dramen in Deutschland. 1870.

wirklichen Fortschritt von der bisherigen Kunstlosigkeit zu kunstgerechterer Gestaltung; die Behandlung bleibt nicht mehr skizzenhafte Andeutung; mehr Leben und Bewegung thut sich kund, während man bis dahin in der That nur redende Personen kannte; eine gewaltiger ringende Handlung, mehr berechnetes Eingreifen in die Motive und genauere Zeichnung der Charaktere kennzeichnen den Fortschritt; namentlich ist es die Macht der Leidenschaft, welche die Handlung in Bewegung setzt: die Grundelemente unseres geistigen Daseins, wie Shakespeare in seinen dramatischen Gestalten sie uns so fesselnd vorführt, verstand bisher kein deutscher Dramatiker so motivirt zu malen. So roh und gräßlich auch die nachgebildeten Stücke der Engländer waren, die deutschen Dichter lernten von ihnen die dramatischen Keime entfalten. Nun konnten sich die Schul- und Volkskomödien mit ihrem schleppenden Gange nicht mehr lange halten; die Zuschauer verlangten einen anziehenderen Inhalt und eine blendendere Scenerie Rasch wechselt in den Stücken der Engländer die Handlung, Ernst und Scherz lösen sich ab; der Narr vertritt die Stelle der Teufel und bleibt stehende Person in der Komödie bis zu Gottsched's dramatischen Reformversuchen.

Als die Glanzperiode der genannten Schauspieler schon zu Ende ging, erschien 1620 eine Sammlung der von ihnen gespielten Stücke, und zwar in deutscher Sprache. Der Ansicht mehrerer Literarhistoriker, z. B. Schaefers, daß die englischen Komödianten ihre Stücke in englischer Sprache aufgeführt, können wir nicht beistimmen; wir sind vielmehr der Ansicht, daß es — wie schon bemerkt worden — deutsche Schauspieler waren. Als Engländer hätten sie vielleicht nur in den Hansestädten auf geringe, im übrigen Norddeutschland aber auf gar keine Betheiligung des Publikums rechnen können, mag man auch dagegen einwenden, daß durch eine kurze Exposition der Handlung und durch die gewandte Darstellung selbst dem Verständniß für die der Sprache unkundigen Zuschauer nachgeholfen wurde. Aehnlich war es allerdings zuvor

bei den geistlichen in lateinischer Sprache abgefaßten Spielen; aber nachdem die deutsche Sprache allgemein im Drama üblich geworden, mochte das Publikum an theatralischen Aufführungen in einer fremden Sprache mit nur theilweisem Verständniß sich nicht befriedigt gefühlt haben. Unsere wahrscheinlich richtigere Annahme wird ferner wohl auch dadurch noch begründet, daß die Aufführungen sonst bequemer nach dem Original der im Druck erschienenen und also leicht zugänglichen Stücke berühmter englischer Dramatiker, nicht nach schlechten Nachbildungen derselben, stattgefunden.

Zur genaueren Charakteristik der „englischen Dramen" wollen wir eines, „Titus Andronicus", näher betrachten; die Fortschritte und die Mängel werden dann so recht hervortreten: „Der römische Kaiser (sein Name wird nicht genannt) will Andronica, die Tochter des tapfern Titus, dem er seine Würde verdankt, aus Dankbarkeit heirathen; aber die Neigung zu der schönen gefangenen Königin aus Mohrenland erhebt diese zur Gemahlin, und er verstößt jene. Zwei Söhne der Kaiserin aus erster Ehe erglühen in Liebe zu der Tochter des Titus, welche jedoch einen römischen Edlen heirathet. Die Söhne, von ihrer Mutter und deren Günstling, dem Mohren Morian, dazu angetrieben, ermorden auf der Jagd den Gemahl der Andronica, entehren diese und schneiden ihr Hände und Zunge ab. Die Kaiserin läßt des Titus Söhne in's Gefängniß werfen und ihrem Vater sagen, er könne sie befreien, wenn er sich die Hand abhaue. Aber als er dies gethan, schickt sie ihm — die Köpfe seiner enthaupteten Söhne. Der Vater, der auch die gräßliche Verstümmelung seiner Tochter erfahren, rüstet sich zu einem Rachezuge gegen das Kaiserpaar. Sein Sohn Vespasianus führt das Kriegsheer gegen Rom. Die Kaiserin gebiert indeß einen Mohrenprinzen, welchen ihr Buhle Morian an einen sichern Ort bringen will, damit ihm kein Leid geschähe; aber Morian wird von Vespasian's Soldaten erhascht und zum Tode verurtheilt. Um den alten Titus durch

Schmeicheleien zu gewinnen, entsendet die Kaiserin ihre Söhne zu ihm nach Rom; er nimmt sie freundlich auf und ladet ihre Eltern ein, und — setzt ihnen zum Gastmahle die getödteten Jünglinge vor, tödtet seine unglückliche Tochter und darnach auch die Kaiserin. Deren Gemahl ersticht hierauf den Titus und wird darnach selbst von Vespasianus umgebracht, der nun sein Nachfolger wird, da Victoriades, der Bruder des Titus, die Krone nicht annimmt."

Mord und Todtschlag werden nicht nur angedeutet, sondern mit dem ganzen Anschein der gräßlichen Wirklichkeit dargestellt. Der Eindruck solcher Schauspiele ist nicht erhebend, sondern beängstigend. Diese blutigen Kunsthandwerker hatten kaum noch eine Ahnung von dem, was Schiller von dem „Wesen der tragischen Kunst" verlangt, was er sagt von dem „Grund des Vergnügens von tragischen Gegenständen", und wie Lotze „über die Bedingungen der Kunstschönheit (1847)" sich äußert. Die „ästhetische Erziehung des Menschen" wird durch dergleichen theatralische Aufführungen — und leider! auch heute noch sind die meisten Dramen erbärmliche, die ungeläuterte Sinnlichkeit nährende Machwerke — keineswegs angestrebt. Die wahre Poesie soll ein Bild der Welt, ein Spiegel der Wirklichkeit, aber nicht diese selbst sein; sie soll uns von der Flachheit des gewöhnlichen und alltäglichen Lebens zu höherer idealer Anschauung erheben.

Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen,
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen;
Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Ist eine Idealwelt aufgethan:
Nichts sei hier wahr und wirklich als die Thräne,
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.

(Schiller.)

Wie unendlich weit stehen doch die Schauspiele der Genannten noch zurück hinter denen eines Schiller, welcher Materie und Geist, Natur

und Kultur, Welt und Gott in Einklang zu setzen sich mit rechtem Ernst bestrebt, und durch die sittliche Läuterung des Menschen den Weg zum Ideale zeigt; der sich seines hohen Dichterberufes stets bewußt ist, und uns zwingt, darnach zu ringen, die natürliche Neigung mit der vernünftigen Intelligenz in Uebereinstimmung zu bringen, mit vollstem Ernst alle Gedanken auf das Ideal zu richten, dessen Anschauung den Menschen von der Erde emporhebt und ihn frei, schön und edel macht, wodurch allein der Adel sittlicher Freiheit erlangt wird. Schönheit und Sittlichkeit beruhen bei ihm auf dem gemeinsamen Princip der vollständigen Durchdringung oder Harmonie von Empfinden, Denken, Handeln und Darstellen. Von ihm erst lernen wir, daß der Mensch, um die innere Harmonie im Geiste des Ideals zu erlangen, mit der Kraft des Gedankens und Willens die in ihm liegenden Gegensätze versöhnen; den physischen Theil seines Selbst durch den ethischen veredeln, beide in Einklang zu bringen suchen muß. „Das ist die höchste Blüthe der Kunst, daß sie versöhnend tritt zwischen Geist und Welt und ersteren zwingt, bei der Form der letzteren zu verharren und an ihrem Glanze sich zu sonnen, statt an ihrer Gluth sich zu verzehren. Die wahre Kunst schlägt eine Rosenbrücke über die Kluft zwischen Pflicht und Neigung und führt uns von der Dornenbahn der Würde zum Blumengefilde der Anmuth, von den felsigen Höhen des Guten zu den duftenden Gärten des Schönen, — darin gipfelt ihre moralische Wirkung.“ —

Die Einflüsse der Engländer auf das deutsche Drama treten uns zuerst entgegen in den Schauspielen des Jakob Ayrer*), von dessen Lebensumständen wir wenig verbürgte Nachrichten haben. So viel wissen wir bestimmt, daß er im Jahre 1594 in Nürnberg das Bürgerrecht und bald darnach die Stelle eines Notars und Gerichtsprocurators daselbst erhielt, nachdem er eine gleiche Stellung zuvor in Bamberg beklei-

*) A. v. Keller, Jakob Ayrer's Dramen. 1865. 5 Bde.

det und von hier als Anhänger der Reformation dorthin gezogen. Früher soll er Eisenkrämer gewesen sein, das Geschäft aber, als der Handel in's Stocken gerathen, aufgegeben und durch viele Noth und Uebung in der Schreiberei es bis zu der Verwaltung genannter Aemter gebracht haben. Er starb 1605. Nächst Hans Sachs ist er der fruchtbarste dramatische Dichter jener Zeit. Von seinen durchgängig in Versen verfaßten Schauspielen, etwa 100 an der Zahl, erschien 1620 eine Sammlung unter dem Titel: „Opus theatricum, 30 ausbündig schöne Komödien und Tragödien sammt noch andern 36 schönen, lustigen und kurzweiligen Fastnachtsspielen." Ein angekündigter zweiter Theil mit 40 Tragödien und Komödien ist nicht im Druck erschienen. Anfangs der Manier des Hans Sachs folgend, dichtet er später in „englischer Manier." Auch er zieht, wie jener, den ganzen Stoff des Lebens und der Geschichte in den Kreis seiner Dramen. Er dichtet nach der Bibel: „Vom reichen Mann und armen Lazarus", nach Plautus: „Menecheme", nach neu lateinischen Dramen, z. B. Julius redivivus von Frischlin, nach italienischen Novellen: „Torello", nach der römischen Geschichte, nach Werken der altenglischen Bühne, und wie mit besonders guten Anlagen Hans Sachs die alte romantische Sage aus der Ritterzeit dramatisch bearbeitete, so wandte auch Ayrer seine Neigung den älteren epischen Stoffen zu und dramatisirte Hugdietrich, Otnit und Wolfdietrich, und unter günstigeren Umständen hätte aus dieser ersten literarischen Bildung volksthümlich deutscher Stücke ein wirklich nationales Schauspiel und ein deutsches Nationaltheater entstehen können, wie in England durch Shakespeare und in Spanien durch Lope de Vega; aber das Angefangene wurde gehemmt durch den niedrigen Culturzustand des Volkes, durch den Mangel einer intelligenten Hauptstadt und eines großen Dichters.

Ayrer's Dramen enthalten schon mehr Anlage und Composition als die des Hans Sachs; auch weiß er Nebendinge fördernd in den Gang der Handlung zu verweben; einige seiner Lustspiele enthalten schon dra-

matische Verwickelungen und Situationen und können als die ersten deutschen Intriguenstücke betrachtet werden. Die Handlung in seinen Stücken ist mannigfaltiger und lebendiger, aber die Entwickelung bleibt mehr äußerlicher Art. Die Charakterzeichnung gelingt ihm selten. Die Einheit der Handlung vermißt man; einem Effect zu Liebe giebt er die Charakteristik und die innere Möglichkeit der Handlung auf und macht ihn dadurch plump und widerwärtig.*) Die Geschwätzigkeit hat er mit jenem Dichter gemein; sein „Lazarus" hat mehr als 2000 Verse mit ermüdenden Wiederholungen. An Gemüth und Naivität steht er Hans Sachs bedeutend nach. Der Ausdruck ist bei ihm roh. Bei jenem Dichter läßt die Naivität der Sprache den ungelenken Ausdruck oft vergessen, bei diesem aber stößt die Geschmacklosigkeit überall ab. In seinen Tragödien behandelt er nach „englischer Manier" am liebsten schrecken- und schaudervolle Scenen, so daß fast kein Ende der blutigen Greuel abzusehen ist; dennoch sind sie als ein Fortschritt durch die neue Triebfeder der Leidenschaft zu betrachten. Seine Dramen sind, wie die der bisherigen Dichter, ein Gemisch von tragischen und komischen Scenen; er unterscheidet sie nur nach dem mehr oder weniger blutigen Ausgange.

Merkwürdig ist Lyrer noch dadurch, daß er dem deutschen Singspiel zuerst eine literarische Fassung gegeben — wir finden bei ihm den Anfang der Oper, welche letztere nach dem Westphälischen Frieden, als die Lust an Schaugepränge bei Höfen und beim Volke immer größer wurde, erst recht in Aufnahme kam und auf längere Zeit das Drama fast ganz verdrängte.

Alle Künste: Musik, Malerei, Architectur und Dichtung wirkten hier zusammen, und um die Sinnenreize eines verwöhnten Geschlechtes noch zu mehren, wurden Maschinenkunst, Tanz, Feuerwerk u. dgl. hinzugefügt. Dieses ganz sinnliche Gaukelwerk ohne Natur und Gehalt er-

*) Vgl. O. Roquette a. a. O. I, 296.

fuhr im 18. Jahrhundert von drei Seiten her einen Widerstand, der seinen wuchernden Uebergriffen einen Damm setzte: von den Geistlichen, von dem großen Musiker Händel und von Gottsched.*)

Die Singspiele Ayrer's unterscheiden sich von seinen Possenspielen nur durch die Versification in gleichförmigen lyrischen Strophen, die nach Melodieen von Volksliedern gedichtet und gesungen wurden. Eine Probe wählen wir aus dem Singspiel „Der verlarvte Franciscus":

Witwe.

Ach weh mein's jungen Herzen!
Daß mir mein Mann ist todt,
Das bringt mir großen schmertzen,
Darzu jammer und noht,
Daß ich auf dieser Erden
All meines Lebens tag
Nimmer kann fröhlich werden.

Ancilla.

Ach Frau was soll die klag?
Ihr seyd ein junges Weibe,
Auch reich an Geld und Gut,
Und habt ein graden Leibe;
Vmb euch auch werben thut
Viel mancher junger Geselle.
Nemmt euch ein andern Mann,
Der euch eur ungefelle
In freud verwenden kann.

Der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig**)

*) Vgl. Georg Weber, Die Geschichte der deutschen Literatur nach ihrer organischen Entwickelung ꝛc. 1850, § 42.

**) Neue Ausgabe seiner Werke von L. Holland. 1855.

H. Grimm's Essay's, 1859: Das Theater des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig.

(1564—1613) lehnt sich ebenfalls wie der Vorige an die Vorbilder der englischen Komödie an. Nach ihrem Muster schrieb er seine Stücke auch, abweichend von der sonst üblichen Form, in Prosa. An Begabung steht er dem Ayrer weit nach; aber er betritt ein neues Gebiet, indem er die historischen und heroischen Tragödien fallen läßt und das bürgerliche Schauspiel zur Geltung bringt. Seine Dramen, zehn an der Zahl, sind, bis auf ein biblisches, weltlichen Inhaltes, mit vielen komischen Scenen zum Theil im Volksdialekt. Hierbei wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Mundarten mehr zurücktreten; das Neuhochdeutsche, als Folge von Luther's Bibelübersetzung, wird von Opitz*), wie dies schon längst in der Prosa geschehen, zum herrschenden Tone in der deutschen Poesie erhoben.

Die Dramen des vorigen Dichters sind langweilig, ohne Bewegung und Leben; in der „Susanna" braucht die Heldin zur Verabschiedung von den Ihrigen 32 Seiten. Das Blutige und Gräßliche bildet einen hervorstechenden Zug in seinen Tragödien. In dem „Ungerathenen Sohn" kommen von den 18 Personen des Stückes nur 4, von denen 3 Teufel, welche durch ihre Natur vor dem Tode geschützt sind, mit dem Leben davon.

Dieser Dichter aber ist der erste deutsche Fürst, welcher 1605 ein stehendes Hoftheater errichtete. Von der Schule und der Zunftgenossenschaft losgelöst, fing das deutsche Drama nun an, sich als freie und selbstständige Kunst zu entwickeln; aber noch lange krankte es an den verschiedenartigsten Verirrungen; noch lange blieben die Begriffe von dem Wesen desselben und den unterscheidenden Merkmalen seiner

*) Mit seinem „Büchlein von der deutschen Poeterei, 1624", beginnt in der Geschichte der deutschen Poesie eine neue Periode. Durch seine theoretischen Anweisungen wie durch sein Beispiel führte er statt der üblichen Silbenzählung die streng accentuirende Messung ein und regelte den Versbau nach antikem Muster durch regelmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben und durch Feststellung des jambischen und trochäischen Maßes und ihrer Erweiterungen.

Gattungen verworren. Sprache und Verskunst befanden sich noch in einem verwahrlosten Zustande. Mängel innerer Harmonie und tieferer Lebendigkeit, Ungeheuerlichkeiten, affectirte Erhabenheit, Ueberfluß von Rhetorik und Declamationen, widersinniger Bilderprunk und die gewöhnlichsten prosaischen Gedanken, Verderbung deutscher Sitte und Sprache durch Nachäffung des Ausländischen als eine Folge der politischen Zerrüttung Deutschlands durch den dreißigjährigen Krieg verunstalteten noch lange die dramatische Kunst.

Auf die fernere Entwickelung eines kunstmäßigeren Drama's wirkten trotz mancher Verirrungen namentlich vortheilhaft ein: Andreas Gryphius (1616—1664), der „Vater der deutschen Tragödie"*). Er verlieh dem deutschen Drama einen edleren Charakter, als den es bisher gehabt hatte und gab demselben im Wesentlichen die bis heute giltige künstlerische Form. Nicht anknüpfend an das ältere volksthümliche Schauspiel, arbeitet er unter dem Einfluß der Franzosen und Holländer, namentlich des berühmten Jost van Vondel; von den Alten sind ihm Tacitus und Seneca Vorbilder, wahrscheinlich auch Shakespeare (1564—1616). Seine Dramen sind regelrecht eingetheilt, die drei Einheiten des Aristoteles (Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit), innegehalten, haben abgeschlossene Handlungen mit Verwickelung und Lösung. Dem Trauerspiel, in dem er eigentlich nur Könige, Tyrannen, große Helden und unerhörte, schreckliche Stoffe für verwendbar hält, giebt er den hohen pathetischen Ton, Ernst und Würde; aber seine Stücke haben noch durchweg rhetorischen Charakter und eine verkünstelte und schwülstige Sprache; gedankenreiche Reden und gewandte Dialoge entschädigen nicht für die Armuth der Handlung; seine Figuren sind meist keine wahren Menschen, sondern abstracte Tugendhelden oder moralische Ungeheuer.

---

*) Klopp, A. Gryphius als Dramatiker. 1851.

Eine verunglückte Nachahmung des antiken Chors sind die zwischen den Acten eingelegten „Reien", aus allegorischen oder mythologischen Gestalten bestehend. Durch dies Alles sind seine Trauerspiele heut ungenießbar geworden. Weit natürlicher und wirksamer zeigt sich seine poetische Begabung in seinen Lustspielen, die mit überraschender Wahrheit aus dem Leben der Zeit herausgegriffen, von dem frischesten Humor erfüllt und in vorherrschend volksthümlichem Tone gehalten sind. Daß nicht diese, sondern seine Trauerspiele der Folgezeit maßgebendes Muster geblieben sind, ist ein wesentlicher Mangel in der Entwickelung des deutschen Drama's.*)

Caspar von Lohenstein[1]) (1635—1683). Schwulst und Bombast, falscher Pathos und Geschmack an unnatürlichen Bildern sind ihm eigen.

Christian Weise[2]) (1642—1708) hat eine fast unbegreifliche Fruchtbarkeit in Schauspielen entfaltet. Sein poetisches Schaffen trägt den ausgeprägtesten Stempel der Schulmeisterlichkeit. Auf das „Naturelle und Ungezwungene" des schriftlichen Ausdruckes dringend, aber die glatte Natürlichkeit des gemeinen Lebens mit der idealisirenden Natürlichkeit echter Kunst verwechselnd, hat er mit seiner leichtverständlichen, nüchternen Schreibweise wohl einen heilsamen Gegendruck gegen den greulichen Schwulst der Anhänger der sogenannten zweiten schlesischen Dichterschule ausgeübt, aber doch nur durch die Aufstellung einer extremen Geschmacklosigkeit wider die andere.

Johann Christoph Gottsched[3]) (1700—1766). Im Zusammenwirken mit der Vorsteherin des Leipziger Theaters, Karoline Neu-

*) Vgl. Pischon, Geschichte der deutschen Literatur.

1) D. C. v. Lohenstein. Von W. A. Passow. Meiningen. 1852.

2) H. Palm, Christian Weise. Breslau. 1854.

3) Gottsched und seine Zeit. Von Th. W. Danzel, 1848.

ber, verdrängt er die bisherigen Schmacklosigkeiten der Komödie (Vertreibung des Hanswurst 1737) und Oper, ohne freilich an deren Stelle etwas Besseres zu setzen.

Gotthold Ephraim Lessing[4]) (1729—81.) Ihm gelang es, ein modern klassisches Drama in echt deutschem Sinn und Geist zu schaffen.

Seine in jetziger Zeit wenig beachteten Jugenddramen („Der Freigeist", „Der Misogyn", „Die Juden", „Die alte Jungfer", „Der Schütz") sind noch in der Manier des französischen Lustspiels gearbeitet, erscheinen uns breit und ohne individuelles Leben, aber sie ringen sich frei zu machen von der beschränkten Behandlungsweise der früheren Zeit, die namentlich noch in der mehr typischen, als individuell charakterisirenden Zeichnung der Personen merklich ist.

Eine ganz neue Zeit beginnt mit dem bürgerlichen Trauerspiel „Miß Sara Sampson" (1755). An frischer lebendiger Kraft überragte dieses alles Bisherige so sehr, daß es allenthalben lauten Beifall hervorrief. Diese nach englischen Vorbildern verfaßte Tragödie gab in deutscher Sprache zuerst den praktischen Beleg dafür ab, daß auch das bürgerliche Leben wahrhaft poetische und echt tragische Stoffe dem Dichter zu liefern vermöge. Der Grund, daß sich „Miß Sara Sampson" auf der Bühne nicht hat halten können, liegt in der Breite der ganzen Anlagen und der rhetorischen Ueberfüllung des Dialogs, der noch eine gewisse Unbehilflichkeit und Schwerfälligkeit des mehr in Büchern, als in dem Leben bewanderten Gelehrten verräth. Die volle Naturwahrheit in der Schilderung der Situationen, die lebendige Individualisirung der Charaktere ist noch nicht erreicht; aber der Weg war gewiesen, den das Drama der nachfolgenden Periode einzuschlagen hatte, um der französi-

---

[4]) Lessing, Sein Leben und seine Werke. Von Th. W. Danzel, vollendet von G. E. Guhrauer. 2 Bde. Leipzig, 1853. 54.

A. Stahr, Lessing, sein Leben und seine Werke. 2 Bde. 7. Aufl. 1878.

schen Stützen entbehren zu können und zu selbstständigem Gang fähig zu werden. Die unglückliche, durch die Versprechung des Geliebten entführte Sara steht in erhabener Tugendreinheit neben der in allen Buhlkünsten erfahrenen leidenschaftlichen Marwood, und zwischen ihnen der hin und her schwankende Mellefont, der zuletzt, als Sara der Eifersucht der Buhlerin zum Opfer gefallen ist, durch Selbstmord endet. Es ist das Vorbild der veredelten „Emilia Galotti", wie der nachströmenden bürgerlichen Tragödien überhaupt, welche diese Seite des bürgerlichen Lebens, die Liebe neben der Kabale und Schwäche, möglichst ausgebeutet haben.

Sein Lustspiel „Minna von Barnhelm" (1765) aber ist das erste wahre Nationaldrama. Mit diesem Stücke treten wir in die neue Aera der dramatischen Kunst. „Diese Produktion", sagt Goethe, „war es, die den Blick in eine höhere bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher die Dichtkunst sich bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete." Die Charaktere tragen im Ernst wie im Scherz die Züge deutschen Gemüthes, dabei so mannigfaltig und durch die Handlung selbst entwickelt, daß gerade auf deren scharfer Zeichnung wesentlich das Interesse des Stückes beruht. Der Franzose, ein Typus der damals in großer Anzahl in Deutschland umherirrenden französischen Glücksritter, bildet dazu den heitersten Contrast. In dem Plane und der Anlage des Ganzen herrscht eine musterhafte Klarheit und in der Verkettung der Handlung eine alles Einzelne scharfsinnig erwägende Motivirung. Der Geist, der alle Theile des Drama's durchweht, ist von so unverwelklicher Frische, daß es das später lebende Geschlecht, für welches jener Reiz, den es für die Zeitgenossen von den Beziehungen zu den gegenwärtigen Ereignissen entlehnte, längst verschwunden ist, noch durch seinen bleibenden inneren Werth fesselt, und an dem Prüfstein der Zeit sich als klassisches nationales Drama bewährt hat.

Nach vieljährigen Vorarbeiten erschien im Jahre 1772 das erste

große Trauerspiel der Deutschen: „Emilia Galotti.“ Eine ganze dramatische Literatur rankt sich an diesem Stamm empor. „Emilia Galotti“ ist die volle reife Frucht der umfassendsten Kenntniß der tragischen Kunst, der durchdachtesten Prüfung ihrer Gesetze. Von dem in „Minna von Barnhelm“ betretenen Wege, die Handlung durch ihre Beziehung zur Gegenwart unserer Auffassung näher zu rücken, wich er auch in seiner Tragödie nicht ab. Sie gehört der schwülen Atmosphäre an, die der französischen Staatsumwälzung vorangeht. Die Handlung führt uns nicht eine Virginia, nicht entlegene römische Zustände vor, sondern sie ist an einen der kleinen italienischen Fürstenhöfe versetzt, wo die Vergleichung mit den damaligen deutschen Sittenzuständen, der ähnliche Contrast zwischen reiner Bürgertugend und der Verdorbenheit der höheren Stände so nahe lag, daß man beim Erscheinen des Stückes darin Hindeutungen über die Verhältnisse am Braunschweiger Hofe finden wollte. Obgleich der Dichter das Motiv der Tragödie, die Rettung des Mädchens aus der Gewalt des Verführers durch den Tod von der Hand des Vaters, der Erzählung von der Virginia entlehnte, so streifte er doch alles Nebenwerk der römischen Zustände und vor Allem das mitwirkende politische Motiv ab, um nicht die dramatische Handlung zu verwirren. Der Plan ist mit bewundernswürdiger Consequenz bis in's Kleinste sorgfältig gezeichnet; Nichts steht überflüssig; jeder der Charaktere, auf die wir im Einzelnen hier nicht näher eingehen können, steht an seiner Stelle. Durch den Hauptcharakter, durch Emilia selbst, die im Kampfe zwischen sittlicher Würde und einer, wenn auch nur dunkel gefühlten, aber schon im Keime mächtigen Neigung zu dem Prinzen sich zum Tode hindrängt, als dem einzigen Mittel der Rettung vor der dämonischen Gewalt, ist die Katastrophe in echt tragischem Sinne motivirt; durch das Auftreten der Orsina, in dem das der Emilia drohende Geschick lebendig vor uns steht, wird die Entscheidung herbeigeführt. Immerhin mögen wir es verletzend und dem modernen Charakter der Situation widerspre-

chend nennen, daß die Lösung in die Hand des Vaters gelegt ist; doch hat der Dichter durch die feinste Motivirung darauf vorbereitet. Die Sprache des Dialogs ist knapp und gedrängt; sie verschmäht mehr als billig den Schmuck der Rede und die poetische Fülle; aber sie ist kernig und aus dem reinsten Born der deutschen Sprache geschöpft; auf lange Zeit klingt sie durch alle Prosatragödien und dramatischen Familiengemälde hindurch.*) Wir aber mögen wohl mit Goethe einstimmen, der noch als Sechszigjähriger „Emilia Galotti" ein vortreffliches Werk nannte, ein Stück voller Verstand, voll Weisheit, voll tiefer Blicke in die Welt, das überhaupt eine ungeheure Cultur ausspreche, „gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind", und das zu jeder Zeit als neu erscheinen müsse.

In „Nathan der Weise" (1779) überwiegt die ethische Bedeutung die ästhetische. Der Geist milder, weltüberwindender Humanität, der in diesem edlen Gedicht waltet, macht es zu einem der theuersten Besitzthümer unserer Literatur. Es ist anerkannt, daß unter allen Stücken Lessing's „Nathan der Weise" das höchste Maß von Wärme, Weichheit und Gemüth, aber auch das höchste Maß von Poesie, dessen Lessing fähig war, auf uns überströmen läßt. — Bemerken wollen wir hierbei noch, daß der Dichter sich in dieser Dichtung des fünffüßigen Jambus bedient, der seitdem auf der deutschen Bühne eingebürgert wird.**)

Besonders erwähnenswerth ist noch die „Hamburgische Drama-

*) Vgl. Schäfer, Gesch. der deutschen Liter. des 18. Jahrhunderts.

**) Bis dahin bediente man sich in Nachahmung der Franzosen fast nur des einförmigen, steifen und schleppenden Alexandriners, der sich zu ernsten, leidenschaftlich bewegten, dramatischen Stücken, wie die Uebersetzungen französischer Dramatiker zeigen, wenig eignet. Man wendet ihn dagegen gern und mit vieler Wirkung im Lustspiel und in der Travestie an, wo er in seiner Feierlichkeit und pathetischen Erhabenheit zu einem gewöhnlichen und niedrigen Stoffe in einen komischen Gegensatz tritt und dadurch dem künstlerischen Zwecke des Dichters förderlich wird. Erst Freiligrath gelang es, dem Alexandriner größere Mannigfaltigkeit und einen frischeren Schwung zu geben. Der Dichter selbst charakterisirt ihn in dem Gedicht „Der Alexandriner."

turgie", sich aus fortlaufenden Recensionen zu den lehrreichsten Abhandlungen über das Wesen des Drama's erweiternd, den französischen Einfluß auf diesem Gebiet vollständig vernichtend und dem Shakespeare's Bahn brechend. Diejenige Form, welche Lessing dem Drama gab, ist die eigenthümliche deutsche geblieben, und namentlich war es Schiller, welcher, durch Lessing geleitet, unser Drama wieder zwischen das antike und das englische in die Mitte stellte, nachdem die Originalgenies versucht, sich durch die Verschmähung alles Gesetzmäßigen zu Shakespeare zu erheben.

Wir schließen unsere Betrachtungen über den Entwickelungsgang des deutschen Schauspiels mit einem Ausspruch von Gervinus: „Lessing will die Spanier nicht überall gut heißen, aber Shakespeare in seinen Meisterstücken retten, der übrigens selbst diese Mischung persiflirte; er will die Natur retten, aber auch die Kunst, die Wirklichkeit sicher stellen, aber auch das Ideal. Er söhnt Shakespeare und Aristoteles aus, er stellt sich in die Mitte des gothischen und antiken Geschmackes, und dies ist eben die Stelle, auf der das deutsche Drama seinen Gipfel erreichte. Goethe trat im „Goetz" dem Shakespeare nach, in der „Iphigenia" den Alten, Schiller trat scharf in die Mitte. So waren wir in aller plastischen und redenden Kunst immer zwischen Nord und Süd, zwischen Niederland*) und Griechenland, zwischen Natur und Ideal gestellt. Und es ist wahrlich mehr als blos kritischer Verstand, was auch hier Lessing die Natur seines Volkes mit richtigem Takte finden und bestimmen lehrte."

---

*) Im weiteren Sinne versteht man unter Niederland die Niederungen, welche sich den Ardennen, den Vogesen, dem Hundsrück, dem Siebengebirge, dem Spessart, dem Odenwald und dem Harz vorlagern.

Nachtrag.

Zum Schlusse unserer Betrachtungen wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß das Drama aller Gattungen in der neuesten Zeit leider in Verfall geräth, und daß diese Erscheinung mehr dem schaulustigen Volke, als den Autoren zum Vorwurf gereicht. Es zeigt von großem verderbtem Geschmack des deutschen Volkes, daß die Mehrzahl desselben, auch die sogenannten „besseren Stände", an dramatischen Ungeheuerlichkeiten, an groben Versündigungen gegen Aesthetik und Moral ein besonderes Wohlbehagen hat. Daher floriren die erbärmlichsten Machwerke jetzt am meisten. Die Zahl der Dichter, welche in der Neuzeit das Drama gepflegt haben und noch pflegen, ist groß. Wenngleich nach der Lessing-Schiller-Goethe-Epoche bis jetzt wahrhaft nationale Leistungen von bleibendem Werthe nur wenige hervorgegangen, so haben wir dennoch Dramatiker, denen die vollste Anerkennung von der strengsten Kritik nicht versagt werden kann; deren dramatische Gestalten „auf den Brettern, die die Welt bedeuten", das Interesse des an Geist und Gemüth gebildeten Zuschauers in hohem Grade dadurch erwecken, daß sie ihn ergreifen, erheben, veredeln, ihn ernst oder heiter stimmen durch die wohl berechtigte Würde der Handlung und eine derselben angemessene edle Sprache.

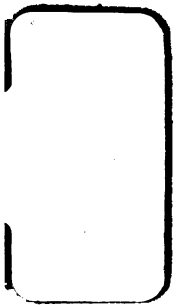
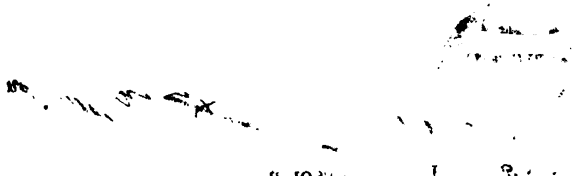
Wir nennen hier nur die hervorragendsten Dramatiker der Neuzeit mit Angabe ihrer Hauptwerke: Karl v. Holtei, dem das unbestreitbare Verdienst gebührt, das Vaudeville in Form des deutschen

gemüthlichen Liederspiels eingebürgert zu haben; geb. 1797: „Lenore;“ „Lorbeerbaum und Bettelstab.“ — Karl Töpfer, 1792—1871: „Der beste Ton.“ — Friedrich Halm (eigentlich Freih. v. Münch-Bellinghausen), 1806—71: „Der Sohn der Wildniß“; „Der Fechter von Ravenna.“ — Karl Gutzkow, 1811—78: „Das Urbild des Tartüffe“; „Uriel Acosta“; „Zopf und Schwert.“ — Heinrich Laube, geb. 1806: „Monaldeschi“; „Die Karlsschüler“; „Essex“; „Der Statthalter von Bengalen“; „Böse Zungen.“ — Emanuel Geibel, geb. 1815: „Brunhild.“ — Gustav Freitag, geb. 1816: „Die Valentine“; „Die Journalisten“; „Die Fabier.“ — Friedrich Hebbel, 1813—63: „Judith“; „Demetrius“; „Genofeva.“ — Rudolf Gottschall, geb. 1823: „Pitt und Fox“; „Die Diplomaten“; „Katharina Howard“; „Der Nabob“; „Mazeppa“; „Ferdinand Schill.“ — Hermann Mosenthal, geb. 1822: „Deborah.“ — Emil Brachvogel, 1824—78: „Narziß“; „Adalbert vom Babenberge.“ — Otto Ludwig, 1813 bis 1865: „Der Erbförster“; „Die Makkabäer.“ — Roderich Benedix, 1811—73: „Das bemooste Haupt“; „Doctor Wespe“; „Die zärtlichen Verwandten.“ — Gustav Hans Edler zu Putlitz, geb. 1821: „Badekuren“; „Das Testament des großen Kurfürsten.“ — Paul Möbius, geb. 1825: „Bar Kochba.“ — Albert Lindner: „Brutus und Collatinus.“ — Charlotte Birch-Pfeiffer, 1800—1868: „Iffland“; „Ulrich Zwingli's Tod“; „Hinko“; „Der Glöckner von Notre-Dame;“ „Dorf und Stadt“; „Johannes Gutenberg“; „Die Waise von Lowood“; „Die Grille“ u. a.

Immerhin haben wir eine Fülle von bedeutenden, wenn auch nicht vollkommenen Leistungen auf dramatischem Gebiete. Daher ist es tief zu beklagen, daß jetzt, trotz aller Weherufe der Presse, so entsetzliche Geschmacksverirrungen möglich, daß man Wohlgefallen findet an dramatischen Verzerrungen und Verunstaltungen und an elenden

Machwerken und Aufführungen, welche nicht im mindesten von Kunstverständniß zeugen. „Der geschundene Raubritter" hat Tausende in Berlin „köstlich amüsirt"; desgleichen wurden nachstehende erbärmliche Aufführungen von „Schiller's Räuber" viel besucht und fanden Beifall.

Theatergesellschaft Culturkampf. In einem Budikerkeller in der Kastanienallee in Berlin hat sich in einem nach hinten belegenen Zimmer eine Theatergesellschaft etablirt, die den etwas sonderbaren Namen „Culturkampf" führt. Diesen Titel hat sie dem Genie ihres Vorsitzenden, eines biederen Obst- und Grünkramhändlers, zu verdanken der zugleich seines kräftigen Organs halber als Heldenspieler functionirt. Am Sonntag Abend fand die zweite Vorstellung in diesem Jahre statt. Es wurden auf „Verlangen" zum zweiten Male „Die Räuber" aufgeführt. Beim Eintritt in den „Theatersaal" wurden wir durch die gänzliche Verachtung all und jeden überflüssigen Prunkes überrascht. Die Bühne war durch ein umgekipptes riesiges, mit Brettern belegtes Billard hergestellt, dem als Coulissen ein paar wackelige Tische zwischen die Beine geklemmt und auf welchen Stühle standen, die höchst sinnreich mit blauen Schürzen umwickelt waren. Eine geblümte Bettgardine von „gräulichem Zitz" schwankte verheißend vor diesem Bauwerk hin und her. Durch eine schmale, kaum fußbreite Lucke im „Vorhang" konnte man bemerken, daß die Bühne nach hinten keinen Ausgang hatte, wir waren deshalb sehr gespannt, wo die abgehenden Acteurs blieben; aber auch diese Zweifel wurden bald gehoben, denn bei jedem „Abgange" that sich eine „Klappe" im Fußboden auf, die aller Wahrscheinlichkeit nach in den Bierkeller führte. Hier in diesen Orkus hinein verschwanden Alle: der alte Moor, Franz, sämmtliche 4 Räuber, und schließlich auch Karl, als er zu dem Manne geht, dem da geholfen werden kann. Ueber die einzelnen Leistungen gebietet uns die Höflichkeit zu schweigen, aber daß sie „räuberhaft" waren, glauben wir versichern zu dürfen. Die Räuber hatten einfach die Hose in die Stiefel gesteckt und ein Handtuch um den

Leib gebunden, welches ein ganzes Arsenal von Küchenmessern beherbergte. Das anwesende Publikum nahm die Leistungen sehr beifällig und mit größter Andacht auf. Ein Zwischenfall hätte beinahe die Einigkeit zerstört, denn bei dem gewaltsamen Abgange des Franz wurde dieser von den entrüsteten Räubern etwas zu unsanft durch die „Klappe" befördert, so daß er die Balance verlor und mit furchtbarem Geprassel in die unten aufgestapelten Bierkruken fiel, so daß man bald darauf die klagende Stimme des alten Moor aus der Tiefe ertönen hörte: „Dreißig Kruken sind kaput, das kommt bei dem ganzen Schwindel nicht wieder raus!" —

Die Räuber in zehn Bildern! Ein Komödienzettel des Theaters in Dahme, wo zum Benefiz für Herrn Theodor Zahn und Fräulein Clara Weidenhammer „Die Räuber" zur Aufführung gelangten, bot mancherlei Absonderlichkeiten. Zunächst wurde das Trauerspiel als „Kostümstück" und in einer weiteren Empfehlung als „Sensationsstück" angekündigt. Sodann gab der Benefiziant Herr Theodor Zahn sowohl den Karl wie den Franz Moor, und die Benefiziantin Fräulein Clara Weidenhammer gab — die Amalie? Nein, den Kosinsky! Das Curioseste ist aber die Eintheilung des Stückes in folgende zehn Abtheilungen, deren Titel einem Colportageroman zur höchsten Zierde gereichen würden: „1. Bild: Die Macht der Verleumdung. 2. Bild: Die Libertiner in Auerbachs Keller zu Leipzig. 3. Bild: Botschaft aus fernen Landen. 4. Bild: Der Räuber Karl Moor in den böhmischen Wäldern. 5. Bild: Tyrannei und Seelengröße. 6. Bild: Die Geschichte eines böhmischen Edelmannes. 7. Bild: Falsche Würfel, oder: Wortbruch und Verrath. 8. Bild: Eine Mondnacht am Hungerthurme. 9. Bild: Die Furien des Gewissens. 10. Bild: Der Rache Opfer, oder: Die Hand der ewigen Vergeltung." So geschehen in Dahme im Jahre 1878! „Nette Zustände!"